GESCHICHTE DES NEUEREN DRAMAS. 3 BDE. [IN 6].

Robert Prölss







Vollständig in drei Bänden.

Geschichte

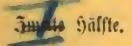
des

neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Zweiter Band.



Zweite Hälfte.

Das neuere Drama in Frankreich.





Leipzig,

Verlag von Bernhardt Schlicke

(Balthasar Elischer)

1881.

Geschichte

des

neueren Dramas.

Von

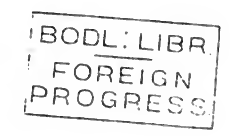
Robert Prölß.

Zweiter Band.

Erste Hälfte.

Das neuere Drama in Frankreich.





Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1881.

Inhalt.

Das neuere Drama in Frankreich.

I.

Entwicklung des nationalen Geistes in Politik, Sprache und Dichtung.

Entwicklung der nationalen Einheit. — Centralisation des französischen Geistes. — Entwicklung der Sprache. — Entwicklung des Skepticismus. — Kirchliche Reaction. — Gleichzeitiger Einfluß der Renaissance. — Unterdrückung der mittelalterlichen Spiele.

Im Gegensatze zu Italien hatte Frankreich schon früh, wenn auch erst nach längeren blutigen Kämpfen, seine nationale Einheit gewonnen, früher selbst noch als Spanien, doch nicht wie dieses in enger Harmonie und Verbindung mit der römischen Kirche, sondern in einem bestimmten Gegensatze zu dieser. Es war hierdurch der Grund zu einer dem Geiste des Mittelalters abgewendeten Richtung gelegt worden, in welcher sich der Geist einer neuen Zeit früher als in irgend einem anderen Lande ankündigte. An die Stelle der Herrschaft der Kirche wurde die Herrschaft der weltlichen Macht gesetzt. Wenn diese sich auch von der Kirche nicht lossagte, so hatte sie sich dieselbe durch Compromiß doch in fast allen weltlichen Dingen untergeordnet.

Schon Ludwig VI. (1108—1137) hatte sein Streben hauptsächlich auf die Centralisation seines Besitzes und die Einigung der französischen Stämme gerichtet; Philipp II. (1180—1223) aber den Grund zu der Macht und Einheit des französischen Staats durch Eroberung der englischen Provinzen, der Normandie, und anderer Gebietstheile, sowie durch kluge Benützung der Parlamente gelegt und ihm hierdurch das Uebergewicht im Rathe der europäischen Völker verschafft. Ludwig IX. eignete sich dann noch den Süden Frankreichs durch seine Einmischung in die Albigenserkriege an. Philipp IV. (1285—1314) benützte zur weiteren Stärkung der Macht und Unabhängigkeit des französischen Königthums den inzwischen erwachten,

den mittelalterlichen Satzungen und Einrichtungen abgewendeten Geist der neuen Wissenschaft, indem er einer rücksichtslosen Nützlichkeitslehre huldigte, Religion und Kirche zu einem bloßen Mittel des Staatswesens herabsetzte, die Centralisation der Regierung vervollkommnete und von den Einflüssen der Feudalität mehr und mehr befreite. Weniger erfolgreich waren zwar seine Nachfolger in ihren hierauf gerichteten Bemühungen, zumal es ihnen theilweise an den dazu nöthigen Eigenschaften, besonders an Charakterfestigkeit fehlte. Doch wurden den Engländern unter Karl VII. (1422—61) alle von ihnen noch in Frankreich innegehabten Besitzungen bis auf Guines und Calais entrissen. Dagegen verstand Ludwig XI. (1461—83) mit den Mitteln einer kalten, treulosen Politik sich nach Karl des Kühnen Tode eines großen Theils von Burgund zu bemächtigen, an welchem der Widerstand des unruhigen Adels bisher noch den kräftigsten Rückhalt gefunden, diese reiche Provinz mit der französischen Krone fest zu verbinden und den hohen Adel des Reichs auf heimtückische, grausame Weise zu Boden zu drücken. Auch Karl VIII. trug noch zur nationalen Einheit des Staates bei, indem er sich mit der Erbin des Herzogthums der Bretagne ehelich verband und auch diese Provinz auf friedliche Weise demselben einverleibte. Im Uebrigen war die Thätigkeit der Nachfolger Ludwigs XI. mehr durch die äußere Politik bestimmt, was hier nur insofern von Wichtigkeit ist, als es besonders durch die damit herbeigeführten Familienverbindungen des französischen Hofes mit den Höfen Italiens und Spaniens einen von diesen Ländern ausgehenden Einfluß auf die Entwicklung des französischen Geistes zur Folge hatte, der für die Sitten, den Geschmack, die Literatur der französischen Nation, daher auch für deren Drama von Bedeutung war.

Die Wirkungen dieser Einflüsse traten schon unter Ludwig XII. (1498—1515), noch mehr unter Franz I. (1515—47) hervor, der Wissenschaften, Poesie und Künste vielfach förderte und begünstigte, die sich überhaupt unter diesen beiden Königen in reicher und zum Theil volksthümlicher Weise entfalteten, wozu der Kampf Ludwigs XII. mit dem Papstthum und der erwachende protestantische und antikirchliche Geist wesentlich beitrugen. Die Entwicklung dieser Verhältnisse mußte natürlich der Ausbildung einer nationalen Literatursprache außerordentlich förderlich sein, und da Natur und Geist derselben nie ohne

Einfluß auf die Literatur eines Landes und Volkes und ihrer einzelnen Erscheinungen sein können, so soll ihr auch hier ein wenn schon nur flüchtiger Blick geschenkt werden.

Die Römer fanden in Gallien drei durch Sprache, Gebräuche, und Sitten getrennte Völker vor;*) im Südwesten die Aquitaner, im Nordosten die Belgen, zwischen ihnen inne die Gallier oder Celten. Die beiden letzten waren einander stammverwandt, wogegen die Aquitaner iberischen Ursprungs gewesen sein sollen. Außerdem hatte sich noch im Süden die griechische Sprache und Bildung befestigt. Diese Sprachen verschwanden aber unter dem Eindringen der Römer sämmtlich als selbständige. Nur hier und da in den Gebirgen und entlegenen Gegenden mögen bis ins 6. Jahrhundert sich Reste von ihnen erhalten haben. Dagegen übten sie auf die Bildung der neuen Landes- und Dialektsprachen einen wichtigen Einfluß aus; mehr als sie aber freilich die Sprachen der im 5. und im 10. Jahrhundert eindringenden germanischen Völker, der Burgunder, Gothen und Franken. Diez hält es für möglich, daß sich zunächst eine einzige, gemeinsame Sprache durch ganz Gallien ausgebildet habe, natürlich mit den unvermeidlichen dialektischen Unterschieden. Die beiden Mundarten, welche etwas später in Frankreich hervortraten, sollen nach ihm im Wesentlichen aus gleichem Stoffe entstanden sein. Nur daß sich die ursprüngliche Sprache im Provençalischen reiner erhalten habe. Dafür steht sie in einer gewissen Verwandtschaft zum Spanischen und Italienischen, mit denen sie gewisse Sprachelemente theilt. Das Provençalische ist diejenige romanische Sprache, welche am frühesten eine grammatikalische Form gewann. Die auf uns gekommenen gallischen Wörter sollen sich fast zur Hälfte im Französischen, Provençalischen oder anderen romanischen Mundarten finden. Im Uebrigen enthält der französische Sprachstoff weniger lateinische, aber mehr deutsche Wörter als der spanische und italienische. Von den 930 deutschen Wörtern, welche das etymologische Wörterbuch behandelt, besitzt, nach Diez, Gallien allein 450 Wörter, die jedoch der nordfranzösischen Sprache in größerem Umfange zukommen, als den südlichen französischen Sprachen, weil diesen die aus dem Normannischen kommenden Wörter, die cymbrischen und bretonischen, fehlen.

---

*) Ich folge hier Diez, Grammatik der romanischen Sprachen. Bonn 1870.

Der Einfluß, den dies auf den Geist der Nation und den ihrer Literatur ausgeübt hat, läßt sich am besten daraus erkennen, daß letztere bei aller Verschiedenheit uns doch näher als jede andere romanische steht. Francica hieß übrigens anfänglich nur die fränkische Sprache. Erst nach dem Untergange derselben vererbte der Name sich auf das Romanische des Nordens, obschon man unter Franzosen im Mittelalter nur die Bewohner von Isle de France verstand, die auch die Sprache am reinsten sprachen.

Wir sahen bereits, wie weit die Denkmale der französischen Sprache zurückreichen. Aus dem 11. und 12. Jahrhundert liegen nur das Alexiuslied, das Rolandslied und eine Uebersetzung der Psalmen, neben verschiedenen anderen Uebersetzungen vor, wogegen eine reiche poetische Literatur aus dem 12. und 13. Jahrhundert erhalten geblieben ist. Bis dahin reicht der mit dem Namen des Altfranzösischen bezeichnete Zeitraum. Das Mittelfranzösische fällt in die Zeit vom 14. Jahrhundert (in dem sich ein bedeutender Umschwung in den Flectionen der Sprache und in der Aussprache vollzog) bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Hier fängt die grammatische Literatur der Sprache an.

Die französischen Mundarten lassen sich auf drei große Zweige vertheilen, den normannischen, den picardischen und den burgundischen. Zu letzterem gehört auch der Dialekt von Isle de France, aus welchem die heutige Schriftsprache der Franzosen hervorging, was mit der Herstellung der nationalen Einheit und der Centralisation des politischen und des geistigen Lebens in der Hauptstadt zusammenhängt, zu welcher Paris seit 987 von Hugo von Capet erhoben worden war. Indem aber die Mundart von Isle de France zur allgemeinen und Hauptsprache gemacht wurde, war sie zur Aufnahme verschiedener Formen von den übrigen Mundarten des Landes gezwungen.

Buckle, in seiner Geschichte der Civilisation in England,*) ist der Meinung, daß Frankreich sich erst um ein ganzes Jahrhundert später als England auf eine bedeutendere Kulturstufe erheben konnte, weil hier der Skepticismus sich später als dort entwickelt habe. Er hält zwar mit Recht Montaigne für den ersten systematischen Skeptiker in

*) Henry Thomas Buckle's Geschichte der Civilisation in England. Deutsch von Arnold Ruge. 2. Aufl. Leipzig und Heidelberg 1864.

französischer Sprache; legt aber zu wenig Gewicht darauf, daß es schon lange vor diesem ausgezeichneten Denker, dessen Einfluß nur darum ein so außerordentlicher war, weil er der Skeptik zuerst einen allgemein verständlichen Ausdruck und eine weittragende Richtung auf das Praktische verlieh, kühne Männer gegeben hatte, welche, wenn auch noch in scholastischer Form, skeptische Ansichten in systematischer Weise vortrugen, sich aber freilich dabei der Sprache der Gelehrten bedienten, sowie daß bereits lange vorher volksthümliche Dichter in der Nationalsprache die Skepsis zu keckem Ausdruck gebracht hatten, wenn sie sich auch auf die Geistlichkeit und deren Anmaßungen einschränken, das Dogma der Kirche und den göttlichen Glauben aber unberührt lassen mußten. Die Wirkungen Montaigne's lassen sich daher auch daraus erklären, daß er bereits den Boden dafür vorbereitet fand. War doch Paris schon seit lange der Sitz einer freien, sich von der kirchlichen Bevormundung lossagenden und gegen den Geist der Scholastik gerichteten Philosophie gewesen. Hier entbrannte bereits im 11. und 12. Jahrhundert der Kampf zwischen Nominalisten und Realisten, der, wenn auch zum Schweigen gebracht, in anderer Form bald wieder aufloderte. Hier lehnte sich Abälard mit ungeheurem Erfolge gegen verschiedene der damals besonders hoch gehaltenen kirchlichen Dogmen auf. Hier lehrte Albert von Köln, hier Buridan, Occam, Peter von Ailly, welche letztere den Nominalismus wieder aufs Neue zur Geltung brachten, in dem, wie ich an anderer Stelle schon sagte, die Keime, die entscheidenden Gesichtspunkte und Grundsätze zu unserer ganzen neueren Philosophie liegen, die sich dann unter dem Einflusse der durch die Entwicklung der Naturwissenschaften gewonnenen Kenntnisse in verschiedenen Stadien aus ihnen entwickelt hat. Wie ungeheuer der skeptische Einfluß der nominalistischen Anschauungen und Lehren, wie allgemein deren Verbreitung damals schon war, läßt sich am besten daraus erkennen, daß es nach den, wenn auch wohl etwas übertriebenen Angaben des Marcus Mesennus zu Anfang des 15. Jahrhunderts, also schon 150 Jahre vor dem Erscheinen der Schriften Montaigne's, zu einer Zeit, da Paris etwa 300000 Einwohner zählte, 50000 Atheisten in dieser Stadt gegeben haben soll.

Auch halte ich diese Erscheinungen keineswegs nur für zufällig, vielmehr bin ich der Ansicht, daß Paris vorzüglich deshalb der Ausgangspunkt der freien Bewegung der Geister gewesen ist, weil es der

Mittelpunkt des ganzen französischen geistigen Lebens war und jene Erscheinungen im Allgemeinen in dem Naturell des französischen Geistes begründet liegen, der gegen Alles, was seine freie Bewegung einengt, reagirt; daher auch von hier von Zeit zu Zeit immer wieder mächtige, gewaltsame und epochemachende Bewegungen gegen die kirchliche oder staatliche Bevormundung desselben ausbrachen. Und dieser Geist trat damals auf allen Gebieten des Lebens, bei allen Ständen, vom einfachsten Bürger bis zum König hinauf, hervor. Er nahm jedoch im Süden des Reichs einen anderen Charakter als im Norden an. Dort trat er zunächst ernst und strafend in den Rügeliedern der ritterlichen Sänger, der Troubadours und Jongleurs, dann aber auch todesmuthig in den verzweifelten Kämpfen der Albigenser, denen sich das dortige Ritterthum anschloß, gegen kirchliche und religiöse Verfolgungssucht und in dem unerschrockenen Märtyrerthum beider vor den scheußlichen Ketzergerichten auf. Hier reagirte er dagegen nur in der Spottlust und Satire eines sich rüstig emporarbeitenden, seiner Kraft bewußten und in ihr sich genießenden Bürgerthums, welche sich gegen Alles kehrten, was mit der verstandesmäßigen Auffassung des Lebens und seiner Zwecke in Widerspruch stand. Hier trat er in den Disputations und Batailles, in den Dits und Sermons, in den Fabliaux und Romanen, in den weltlichen Theaterstücken des Rutébeuf und Adam de la Hale, vor allem in dem Roman du Renart, sowie später in dem von der Rose hervor. Auch fehlt es dabei nicht an Symptomen einer skeptischen Lebensauffassung. Konnte Villemain doch schon hierauf in dem Dit du croisé et du non croisé, zugleich aber darauf mit hinweisen, wie sehr die Dichter sich damals noch vorzusehen hatten, da dieses kleine Stück nur kurze Zeit nach der blutigen Unterdrückung der Albigenser geschrieben worden ist. Auch aus dem Schlusse der Ankündigung zu Jean-Bodel's Jeu de St. Niclas klingt, wie ich schon andeuten konnte, eine gegen den Wunderglauben gerichtete Skepsis leise hindurch. Später trat dieser Geist dafür um so zügelloser in den Liedern, den Farcen und Sotties der Dichter hervor.

Dies war nur möglich, weil es unter dem Schutze der weltlichen Macht, ja, wie unter Ludwig XII., ganz unmittelbar auf Veranlassung des Königs selber geschah. Die Könige Frankreichs hatten in Verfolgung ihrer auf die nationale Einigung und die Stärkung ihrer Souveränitätsrechte gerichteten Zwecke, sich immer unabhängiger vom

Klerus und dessen römischem Oberhaupte zu machen gewußt, indem sie die Selbständigkeit der nationalen Kirche, zu der schon Karl der Große den Grund gelegt hatte, fort und fort mehr erweiterten und festigten. Durch die auf den Concilen von Pisa, Konstanz und Basel von ihren Rechtsgelehrten und Staatsmännern verfochtenen Rechte und Grundsätze war aber auch die reformatorische Bewegung, welche die Geister ergriffen hatte, nicht wenig gefördert worden. Wie die französischen Regenten den Zwecken der Politik und dem Staatsgedanken nicht selten ihr individuelles, religiöses Empfinden hierbei zum Opfer brachten, denn nicht alle theilten die gewissenlose, gegen religiöse Dinge völlig indifferente Klugheit Philipp's IV., die meisten von ihnen waren vielmehr von wahrer Frömmigkeit oder doch von mechanischem Bigottismus erfüllt, so bedienten sie sich auch dieses reformatorischen Geistes nicht selten nur widerwillig zu jenen Zwecken. Eine Reaction gegen denselben konnte um so weniger ausbleiben, falls es der Kirche gelang, ihr Interesse, wenn auch nur vorübergehend, mit jenen Staatszwecken der französischen Machthaber in Einklang zu bringen. Dies war schon zur Zeit der Albigenserkriege unter Ludwig VIII. und IX. geschehen. Diese Verbindung des französischen Königthums mit der Kirche, welche dem Staat zum Erwerb der Provence verhalf, hatte damals eine längere kirchliche Reaction zur Folge, welche noch tiefgreifender gewesen sein würde, wenn das Papstthum nicht kurze Zeit später so sehr an Ansehen verloren und Ludwig IX. trotz seiner Frömmigkeit und trotz seiner Kreuzzüge gegen die Albigenser, Sarazenen und Türken den Eingriffen und Herrschaftsgelüsten der Geistlichkeit nicht so kraftvoll gesteuert hätte. So aber kam es, daß gerade zur selben Zeit, da die Kirche die Frohnleichnamsfeste zu ihrer Verherrlichung einführte, verschiedene der dramatischen Puys des nordwestlichen Frankreichs einen weltlichen Charakter annehmen konnten. Es scheint jedoch, daß die Spiele derselben keine längere Entwicklung hatten. Wenigstens sind die der zu Anfang des 14. Jahrhunderts von Philipp IV. privilegirten Bazoche von wesentlich anderer Art und anderem Charakter. Sie entsprachen aber dem Geiste dieses mit allen mittelalterlichen Traditionen brechenden und die Anmaßungen der Kirche der königlichen Autorität unterwerfenden Fürsten. Unter Carl VI. erhielten, wie wir schon wissen, auch die Enfans sans souci noch ein königliches Patent, das

sie zu ihren übermüthigen satirischen Spielen autorisirte. Wir sahen, wie die Zügellosigkeit derselben häufigen Verboten begegnete, die aber unter gewissen Einschränkungen immer wieder aufgehoben wurden. Ludwig XII. bediente sich ihrer sogar in seinem Kampfe gegen das Papstthum. Doch gerade in jenem Pierre Gringoire, welcher einen so kecken rücksichtslosen Ton dabei anschlug, sollte sich zugleich der Rückschlag veranschaulichen, der sich auch jetzt wieder, kurz nach dem Regierungsantritte Franz I. vollzog, da wir denselben als einen ebenso bereitwilligen Diener und Vertheidiger des kirchlichen Glaubens und des Papstthums dann wiederfinden. (Siehe I. Th. S. 132.)

Unmittelbar nach dem Tode Ludwig XII. (1515) wurden die Spiele der Enfans sans souci untersagt. Einem von Clement Marot, welcher vielleicht damals denselben noch angehörte, an Franz I. gerichteten Bittschreiben*) gelang es zwar, die Aufhebung des Verbots, aber nur unter großen Einschränkungen zu erwirken, die später noch bedeutend verschärft wurden. Dies fiel in die Zeit, da von Italien aus die Einwirkungen der Renaissance anfingen sich in Frankreich geltend zu machen und allmählich einen völligen Umschwung des Geschmacks bewirkten. Es wurde theils durch die verwandtschaftlichen Beziehungen des französischen Hofs zu Mailand und durch die wenn auch nur vorübergehende Besitzergreifung dieses letzteren, sowie auch Neapels, unter Ludwig XII., in Folge der Erbansprüche, die dieser auf beide Länder zu haben glaubte, theils durch seine Vermählung mit der Prinzessin Louise von Savoyen gefördert, welche auf die Regierung ihres Sohnes Franz I. großen Einfluß gewann. Doch scheint unter letzteem die Einwirkung der Renaissance auf die Literatur sich hauptsächlich noch auf das Studium der griechischen und römischen Schriftsteller beschränkt, die italienische Dichtung aber noch keinen zu sichtbaren Einfluß ausgeübt zu haben. Gleichwohl wird man denselben nicht unterschätzen dürfen, da die hervorragendsten Schriftsteller Italiens damals schon sicher in den gebildeten Kreisen der französischen Hauptstadt bekannt waren. Schon die Universität mußte ja viele Italiener nach Paris ziehen, was für die Wechselwirkung beider Länder von Wichtigkeit war. Hier studierten schon Thomas

*) Es steht bei St. Beuve. Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au 16. siècle. Paris 1838. I. S. 258.

von Aquino und Brunetto Latini, der sogar seinen Trésor in französischer Sprache hier schrieb. Daß italienische Schauspieler (z. B. Ruino) bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich waren, Franz I. zu den Bewunderern Aretino's gehörte und Luigi Alemanni, dessen Antigone 1533 in Lyon erschien, mit großer Wahrscheinlichkeit die Kenntniß der italienischen Dichter am Pariser Hofe und in der Pariser Gesellschaft vermittelte, hat von mir schon berührt werden können. (I. Th. II. Hbbd. S. 98. 121 und 156.) Der italienische Einfluß auf den Geschmack und die Ausbildung der bildenden Künste in Frankreich steht dagegen ganz außer Zweifel.*) Die Berufungen Lionardo da Vinci's, der in den Armen Franz I. starb, Andrea del Sarto's, Rossi's, Primaticcio's, Ruggieri's, Fontane's, Bellini's und vieler Andrer sprechen dafür schon allein. Doch auch an spanischen Einflüssen fehlte es damals schon nicht, wozu in jüngster Zeit das Verhältniß Franz I. zu Carl V., so wie die Beziehungen dieses letzteren zu der Partei der Guisen mit beitrugen.

Was der Einwirkung der italienischen Renaissanceliteratur und ihrer Verbreitung in Frankreich hindernd im Wege stand, war, daß hier die Geister von den Ideen der Reformation und überhaupt von den Interessen der Religion und Kirche zu mächtig ergriffen und bewegt waren. Auch war ihr das im Jahre 1516 abgeschlossene Concordat mit dem Papste nicht günstig, welches die Freiheiten der gallikanischen Kirche so gut wie vernichtete und den Grund zu den furchtbaren Religionskriegen legte, welche die französische Nation im 16. Jahrhundert zerreißen, eine Reaction in geistigen Dingen mit sich führen, die Eigenthümlichkeit des französischen Nationalgeistes für lange unterdrücken und daher auch auf die Entwicklung der Poesie und insbesondere des Dramas nachtheilig einwirken sollten. Der Skepticismus, der sich in Frankreich früher, als in allen andern Ländern geregt hatte, und der so recht eine eigenthümliche Seite des französischen Geistes bildet, wurde für länger zum Schweigen gebracht, so daß es später allerdings den Schein gewann, als ob Montaigne denselben hier zum ersten Male frei und offen und in systematischer Weise zum Ausdruck brächte.

Die Einschränkungen, welche die Theaterfreiheiten unter Franz I.

*) Siehe darüber Capefigue, François I. et la renaissance.

erfuhren und die sich jedenfalls mit unter dem Einflusse der kirchlichen Reaction vollzogen, fanden also zur selben Zeit statt, da sich unter der Einwirkung der Renaissance ein neuer Kunstgeschmack vorbereitete. Während jedoch in Italien die mittelalterlichen Mysterienspiele in den großen Städten bereits so in den Hintergrund traten, daß Cecchi zu seiner Zeit (1518—57) sie schon misteri di zazzeri nennen konnte (s. S. 130. I. Th. 2. Hlbbd.), suchten die Passionsbrüder zu Paris im Winter 1540—41 denselben einen ganz neuen Aufschwung zu verleihen (s. ebend. S. 123). Nichtsdestoweniger oder vielleicht eben deshalb wurde ihnen ganz unmittelbar darauf verboten, während der hohen Feiertage und selbst noch an einigen Donnerstagen öffentlich Vorstellungen auf ihrem Theater zu geben. Ja im Jahre 1542 widersetzte sich der Procureur général trotz der dazu von Seiten des Königs und des Prévôt's von Paris erlangten Erlaubniß in der heftigsten Weise der Aufführung des Mystère du vieux testament. Der Protest hebt hervor, daß die Vorsteher dieses Theaters, als ganz ungebildete und in ihrem Fache ununterrichtete Leute von niederer Herkunft, bestehend aus einem Tischler, einem Gerichtsdiener, einem Tapezierer und einem Fischhändler, um die Aufführung des Mysteriums des Actes des Apôtres zu verlängern, ganz ungehörige Dinge in dasselbe aufgenommen und vor und nachher lascive Possen und Mummereien an- und eingefügt hätten, so daß diese Aufführung 6—7 Monate in Anspruch genommen und Störungen und Vernachlässigungen des Gottesdienstes, Erkaltung in Werken der Wohlthätigkeit, Ehebruch und grobe Sittenverletzungen, Scandale und Spöttereien aller Art zur Folge gehabt habe. Auch deutete diese Verordnung bereits die völlige Unterdrückung der Mysterienspiele an.

Es scheint zwar nicht, daß die Spiele der Passionsbrüder damals aufgehoben wurden; wohl aber führte 1543 die Abtragung des Hôtel de Flandre eine Unterbrechung derselben herbei. Die Unternehmer ließen sich hierdurch nicht abschrecken, sondern erwarben einen Theil des Hôtel de Bourgogne, den sie zu einem neuen Theaterbau verwendeten. Erst im Jahre 1548, bis zu welcher Zeit sie wahrscheinlich in einem anderen, interimistischen Lokale spielten, waren diese Verhältnisse so weit geordnet, daß ihre Vorstände*) beim Parlamente um

*) Die damals aus Jasques et Jean le Roy, maîtres maçons, Hermant Jambefort, maître paveur und Nicolas Gendreville conducteur du charoy et de

die Bestätigung ihrer Privilegien einkamen. Es wurde ihnen zwar das Gerechtsam wieder zugestanden, ganz allein innerhalb des Weichbildes von Paris Vorstellungen auf ihrem Theater geben zu dürfen, nur daß ihnen dabei die Aufführungen aller der heiligen Schrift entnommenen Stücke untersagt wurden. Wie wenig sie sich dessen versehen hatten, bewies ein Basrelief in ihrem Theatersaal, welches sich gerade auf die Passion als den vornehmsten Gegenstand ihrer Aufführungen bezog. Früher als in Italien wurden demnach in Frankreich, wenn auch nur für Paris, die Mysterienspiele sowohl außerhalb als innerhalb der Kirchen verboten. Doch ist kaum zu bezweifeln, daß dies mit der von Italien ausgehenden sogenannten Gegenreformation, der Renaissance der mittelalterlichen Kirche, zusammenhing, da die Unterdrückung jener Spiele mit dem Beginn dieser letztern zusammenfiel. Dies wird auch nicht dadurch widerlegt, daß der protestantische Heinrich VIII. in England und die protestantische Geistlichkeit in Deutschland ebenfalls gegen die kirchlichen Spiele einschritten. Als eine mittelalterliche Kunstform schien sie in der That eher noch dem Katholicismus als dem Protestantismus förderlich sein zu können, zumal dieser letztere einen großen Theil ihres Stoffes aufgeben mußte. Daher die katholische Marie zur Förderung ihres Glaubens die Einführung dieser Spiele auch wieder anordnen konnte. Wogegen für Katholiken und Protestanten zwei Gesichtspunkte für die Unterdrückung derselben entscheidend waren. Erstlich durch sie die heiligen Dinge nicht profaniren zu lassen und durch Duldung einer solchen Profanation dem Gegner Waffen wider sich in die Hand zu geben. Sodann dem Mißbrauche zu steuern, welcher von den religiösen Parteien zu gegenseitiger Herabsetzung und zur Aufregung gegeneinander von diesen Spielen gemacht wurde. Denn ohne Zweifel haben sich Katholiken wie Protestanten, ja selbst die der Kunst und dem Theater so feindlich gesinnten Calvinisten derselben vielfach zu diesen Zwecken bedient.

Das weitaus Wichtigste an diesem Verbote für die vorliegende Darstellung aber ist, daß es der Entwicklung des weltlichen Dramas und der besonderen Form, welches dieses zur selben Zeit unter dem

---

l'artillerie du roi bestanden. (Siehe hierüber Histoire universelle des théâtres de toutes les nations. Paris 1780. T. 12. p. 750.— Frères Parfait, Histoire du théâtre français, Paris 1745. T. 1. 56 und T. III. p. 224. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. Paris 1735. p. 91.)

Einfluß der Renaissance in Frankreich gewann, förderlich werden mußte. Wobei bemerkenswerth ist, daß das, was in Paris gefährlich und verderblich erschien, in den Provinzen noch längere Zeit stillschweigend geduldet wurde, weil es theils auf den wesentlich anderen Geist der Hauptstadt, theils aber auch darauf schließen läßt, daß das Theater zu dieser Zeit in Paris schon eine ganz andere Bedeutung als in den übrigen Städten des Landes gewonnen hatte. Dies wird einer näheren Betrachtung bedürfen, weil es entscheidend für die ganze Entwicklung des Drama's und Theaters in Frankreich gewesen ist.

II.

Entwicklung des Dramas bis zum Auftreten Corneille's.

Gegensätzliche Entwicklung des Dramas in Italien und Frankreich. — Einwirkung der Centralisation des geistigen Lebens auf die Entwicklung des Dramas. — Einfluß der Renaissance — Die Uebersetzungen antiker und italienischer Dramen. — Jodelle und das erste französische gelehrte Renaissancedrama: Jodelle's Nachfolger: de la Péruse, Grévin, de la Taille, Belleau, Baïf, Robert Garnier. — Einfluß Seneca's und der Theorie. — Theaterverhältnisse. — Die italienischen Schauspieler. — Entstehung des Theaters du Marais. — Einfluß der italienischen Schauspieler auf das Drama. — Die Lustspielübersetzungen Larivey's. — Die Uebersetzungen des Aminta. Bergeries. — Das romantische Drama. — Das Tendenzdrama. — Tragödie und Tragikomödie. — Einwirkungen Malherbe's. — Reaction der Bühne gegen das gelehrte Drama. — Alexandre Hardy. — Einfluß des Hôtels de Rambouillet. — Marini und die Asträa. — Théophile de Viau. — Das Schäferdrama des Marquis de Racan. — Seine Nachfolger. — Mairet.

Drama und Theater haben in Frankreich eine völlig entgegengesetzte Entwicklung wie in Italien und zwar aus zwei Gründen genommen. Zuerst weil es in Italien nicht wie in Frankreich zu einer Centralisation des politischen und geistigen Lebens in einer Hauptstadt kam, was den Theatern der letzteren schon allein ein Uebergewicht über die des übrigen Landes hätte geben müssen; wenn letzteres auch nicht wie in Paris durch die frühzeitige Errichtung eines stehenden Theaters noch bedingt worden wäre. Sodann, weil, was dieses Uebergewicht noch vermehrt hat, das neue Renaissancedrama, nachdem es von der Volksbühne und den Gewerbsschauspielern ergriffen worden, sich in Frankreich sehr

bald eines langandauernden Schutzes, einer langandauernden Pflege des Hofes zu erfreuen hatte, während es in Italien, obschon von den Höfen und Gelehrten seinen Ausgang nehmend, allmählich ganz der Volksbühne und den Erwerbsschauspielern überlassen ward. Die Entwicklungsgeschichte des Theaters von Paris ist daher zugleich die Entwicklungsgeschichte des Dramas und Theaters von ganz Frankreich. Dies läßt sich in einem ähnlichen Umfange höchstens noch für England vom Londoner Theater sagen. Italien und Deutschland bieten aber hierin völlig entgegengesetzte Verhältnisse dar.

Auch ist in Frankreich selbst noch die Tragödie nie in dem Maße wie in Italien in den Händen der Gelehrten gewesen, obschon auch hier das Renaissancedrama von ihnen ausging und sie auch später wieder lange einen bestimmenden Einfluß auf dasselbe ausübten. Sehr bald traten hier aber Dichter auf, welche in einem gewissen Gegensatz zu den gelehrten Dichtern standen und sich dem Geschmacke der Volksbühne und des Volks wieder näherten. Mehr von Hardy und Larivey als von Jodelle und Garnier nahmen Rotrou, Corneille, Molière ihren Ausgang. Und obgleich das erste französische Drama der Renaissance vom Hofe in Schutz genommen wurde und die Könige von Frankreich gelegentlich die Aufführungen der Collèges von Rheims oder Boncour mit ihrem Besuche beehrten, so gehörte dies doch lange nur zu ihren außergewöhnlichen Belustigungen und Kunstgenüssen, welche zu dieser Zeit vielmehr in Caroussels, Maskeraden, Tänzen, Ballets und Pastoralen bestanden. Das Renaissancedrama war lange in der Pflege gewisser Collegien nur eine festliche Uebung der gelehrten begeisterten Jugend, die gelegentlich wohl an den Hof und in die Paläste der Prinzen und vornehmen Herren gezogen, und von jenen Dichtern wohl auch noch weiter angebaut wurde, nur kurze Zeit später aber von den Berufsdichtern und Berufsschauspielern ergriffen ward und erst von ihnen aus in die bleibende, stehende Gunst des Hofes und der Großen genommen wurde, was, verbunden mit dem Einfluß der französischen Akademie, dem Drama, besonders der Tragödie, hier für lange den höfisch conventionellen Charakter verleihen sollte.

Auf das mittelalterliche kirchliche Drama hatte die Centralisation des staatlichen und geistigen Lebens einen besonderen Einfluß nicht ausüben können, weil dessen Pflege theils an die Hauptsitze kirchlicher Macht gebunden war, theils zu sehr von der Theilnahme und dem

Geiste des Bürgerthums, oder der einzelnen Städte im Lande und dem ihrer kirchlichen und weltlichen Obrigkeit abhing. Es war noch immer mehr eine Sache des kirchlichen religiösen Eifers und des bürgerlichen Ehrgeizes, eine allgemeine festliche, feierliche Angelegenheit, als ein wahrer Kunstgenuß oder eine bloße Schaustellung. Selbst nachdem in Paris ein stehendes Theater entstanden war, konnte dies dem kirchlichen Drama hier kein wesentliches Uebergewicht über das der Provinz geben. Vielmehr überragten, wie es scheint, einzelne Darstellungen von Bourges, Metz, Valenciennes, Orleans 2c. bis zu der famosen Aufführung des Mystère des Actes des Apôtres von J. 1540 an Glanz alle Darstellungen dieser Art in Paris. Auch war das kirchliche Drama, nachdem es vom Gottesdienst ausgeschieden worden und die Kirchen verlassen hatte, viel zu sehr zu einer Pflege des bürgerlichen Dilettantismus geworden, als daß sich von ihm aus eine eigentliche Schauspielkunst hätte entwickeln können. Ganz anders mußten sich diese Verhältnisse aber gestalten, als das weltliche Drama einen andauernden Aufschwung nahm und in der Hauptstadt des Reiches einen festen Stützpunkt der Entwicklung gewann.

Denn für die Entwicklung dieser Art Spiele mußte die Hauptstadt, in der sich das politische und geistige Leben der Nation concentrirte, von um so größerer Bedeutung sein, sie mußte ihnen um so mehr ein Uebergewicht über die ähnlichen Spiele der Provinz geben, als der Charakter derselben, der Farces und Sotties, dem Hange der Zeit entsprechend ein satirischer und spottlustiger und der Geist der Hauptstadt ein ungleich freierer, zur Opposition geneigterer war, daher sie denselben nicht nur ungleich bedeutendere Gegenstände und Angriffsobjecte darbot, sondern auch eine kühnere Behandlungsweise derselben zuließ, zumal sich die Dichter hierin bald von dem Hofe, bald von den streitenden Parteien, bald von der städtischen Obrigkeit aufgemuntert, unterstützt und geschützt fanden. Auch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß sich von diesen Spielen aus eine, wenngleich anfangs nur einseitig gerichtete, aber immerhin durch einen phantastischen, grotesken Realismus ausgezeichnete Schauspielkunst entwickelt hat, so daß z. B. Pierre Gringoire vielleicht ein noch größerer Schauspieler als Dichter war. Doch sollte die Zeit auch dieser Spiele vorübergehen. Die Spottlust und die Satire wurden mehr und mehr auf das Gebiet des bürgerlichen Lebens eingeschränkt. Selbst hier mußten sie den persönlichen Charakter auf-

geben. Die Sottie verschwand, wie die ihr durch die Allegorie verwandte Moralität verschwunden war.

Es war unter diesen Umständen keine geringe Verlegenheit für die Passionsbrüder, als ihnen im Jahre 1548 plötzlich die Aufführung jeder Art kirchlicher Spiele untersagt wurde, da es ihnen nun nicht nur an Stücken, sondern auch für die neuen Spiele, welche jetzt unter dem Einfluß der italienischen Renaissance entstanden, an den geeigneten Darstellern fehlte.

Schon im Jahre 1491 waren die Tragödien des Seneca zu Paris im Drucke erschienen. Ihnen reihte sich 1528 eine Ausgabe der Dramen des Sophokles an. Quinziano Stoa, der Lehrer Franz I. verfaßte neben verschiedenen religiösen Dramen auch 14 Tragödien weltlichen Inhalts in klassischer Form und in lateinischer Sprache. 1537 trat die wörtliche Prosaübersetzung der Hekuba des Euripides, sowie eine metrische, aber ebenfalls noch wortgetreue Uebersetzung der Elektra des Sophokles von Lazare de Baïf, dem Vater des Antoine de Baïf, sowie die der Andria des Terenz von Bonaventura des Perriers hervor. 1539 schloß sich ihnen Octavien St. Gelais mit seiner Uebersetzung der sämmtlichen Komödien dieses römischen Lustspieldichters an.

Um diese Zeit begann der italienische Geschmack sich durch die Heirath des nachmaligen Königs Heinrich II. mit Katharina von Medicis immer mehr in Frankreich auszubreiten. Die Stadt Lyon berief zu den Empfangsfeierlichkeiten derselben italienische Schauspieler. 1540 begegnet man der ersten Uebersetzung eines italienischen Stücks, der Ingannati, unter dem Titel Les abusés von Charles Etienne (einem Bruder des berühmten Buchdruckers) welche 1543 und 1556 neu aufgelegt werden mußte. 1543 erschien die große Dichtung des Ariost, wenn auch vorerst nur in einer Prosaübersetzung. Zugleich war das Gefühl für den Werth der eignen Sprache durch die Schriften Rabelais' und die Dichtungen Marot's gestiegen. 1539 hatte Franz I. das Französische als Gerichtssprache eingeführt. Auch der Institution chréstienne des Calvin legt Lotheissen *) dafür hohe Bedeutung bei. Von besondrer Wichtigkeit für die Entwicklung des neuen Dramas war aber endlich die Uebersetzung des Aristophanischen Plutus von Pierre

*) Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert. Wien 1877.

Ronsard, insofern er sie mit seinen Mitschülern im Collège Coqueret unter dem berühmten Gelehrten Dorat zur Aufführung brachte, wozu Buchenau im Collège de Guienne zu Bordeaux das Beispiel gegeben hatte. Ihr schlossen sich, 1550, die Uebersetzungen der Iphigenia des Euripides von Thomas Sibilet, und der Hekuba desselben Dichters von Guillaume Bouchetel und 1552 die der Ariosto'schen Suppositi von Jean Pierre de Mesmes an.

Die Bedeutung dieser verschiedenen Uebersetzungen lag vornehmlich darin, daß den Franzosen durch sie in der eignen Sprache Muster einer ganz von der des mittelalterlichen Dramas abweichenden Form, einer Form, die in ihrer Art schon eine hohe Vollendung zeigte, vor Augen gestellt wurde. Die Anregung zur eignen, selbständigen Nachahmung war hierdurch gegeben. Es hätte daher kaum noch des Erfolges bedurft, welcher die Aufführung des Ronsard'schen Plutus begleitete, und dem Joichim Dubellay einen so beredten Ausdruck verlieh, um den Gedanken hierzu anzuregen. Er trat zuerst im Geiste eines jungen Mannes hervor, der ihn mit dem Enthusiasmus, den nur ein entschiednes Talent verleiht und mit dem unbedenklichen leichten Sinne seines Alters ergriff.

Etienne Jodelle*), Herr von Lymodin, wurde 1532 zu Paris geboren. Schon mit 16 Jahren bethätigte er sich als lyrischer Dichter. Die um diese Zeit im Entstehen begriffne neuere Dichterschule, die später unter dem Namen der Pleïade francaise, der er selbst noch mit angehören sollte, berühmt wurde, übte den mächtigsten Eindruck auf ihn aus. Ihre Grundsätze waren gerade von Du Bellay in seiner La défense et illustration de la langue française im Jahre 1549 offen verkündet worden. Sie erstrebte nichts Geringeres als in der nationalen Dichtung eine ideale Kunstform nach den Mustern der Antike und der unter ihrem Einflusse entstandenen Werke der italienischen und spanischen Poesie in der nationalen Sprache herzustellen. Die außerordentlichen Fortschritte, welche diese in den letzten Zeiten gemacht, legten es um so näher mit ihnen zu wetteifern, als Marot

*) Siehe über ihn La Motte, Einleitung zu der Ausgabe der Werke Jodelle's v. J. 1574, 1583 und 1597. — Parfait a. a. v. T. III. 277. — Suard, histoire du théâtre français. — Ebert, Entwicklungsgeschichte der franz. Tragödie S. 90; sowie die literargeschichtlichen Werke von La Harpe und Villemain, auf die ich hier ein für allemal hinweise.

und Rabelais schon mit so großem Beispiel darin vorangegangen waren. 1552, im Alter von nur erst 20 Jahren überraschte Jodelle die gelehrte und vornehme Welt von Paris mit seiner Cléopâtre captive, dem ersten nationalen Drama der Franzosen im Stile der Renaissance, welches zunächst vor Heinrich II. im Hotel de Reims und dann im Collège Boncour öffentlich von ihm und seinen Mitschülern aufgeführt wurde. Es scheint, daß er die Titelrolle zunächst selbst zur Darstellung brachte. Bei der zweiten Aufführung ist sie jedoch von De la Péruse dargestellt worden. Auch Remy Belleau war unter den Spielern. Der Dichter soll dieses Stück nur in wenigen Tagen vollendet haben; seine späteren Dramen aber beweisen, daß er auch bei längerer Arbeit kaum etwas Besseres zu leisten vermocht haben würde. Noch in demselben Jahre schrieb er das Lustspiel Eugène, der Erfolg war ein fast eben so großer. Beide Stücke wurden auch hintereinander vor Heinrich II. gegeben.

Die Cléopâtre ist theils in Alexandrinern (1. und 4. Akt) theils in dem alten fünffüßigen heroischen Verse verfaßt. Die Reime sind im ersten Akt alle weiblich, in den übrigen Akten gemischt. Ebert*) glaubt aus dem Umstande, daß der erste und vierte Akt vorzugsweise pathetischer Natur sind, den Schluß ziehen zu sollen, daß der Alexandriner der für die Franzosen geeignetste Vers sei. Auch ist er der Meinung, daß die gebundene Rede in der französischen Sprache nicht des Reimes entbehren könne, weil die Versuche mit reimlosen Versen (Philone schrieb z. B. 1583 in ihnen das Drama Josias) noch niemals geglückt seien. Dies schließt, nach meiner Meinung jedoch keineswegs aus, daß der Alexandriner, wenigstens für die Tragödie, kein zweckmäßiges Versmaß ist, weil er den Rhythmus und die Accente der Empfindung und Leidenschaft allzusehr einengt. Doch auch der Reim, besonders bei durchgängig unmittelbar verbundenen Reimpaaren, wie der Alexandriner sie fordert, wird in der Tragödie meist nur als Zwang und als Fessel empfunden werden. Er wird zwar den musikalischen Wohllaut vermehren, hier und da den Ausdruck der Empfindung, das Gewicht einzelner Aussprüche und Sentenzen steigern, aber noch öfter eine gewisse Monotonie nicht überwinden können. Im Lustspiele, wo der Dichter dem Zusammenfallen der Reimworte einen geistigen,

*) Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha 1856.

witzigen Funken entlocken kann, wird sich der Reim dagegen als komisches Hilfsmittel verwenden lassen. Hier wird auch die künstliche dem dramatischen Ausdruck widerstrebende Form des Alexandriners weniger schaden, ja in ähnlichem Sinne benutzt werden können. — Jodelle's Eugène war dagegen in vierfüßigen gereimten Versen geschrieben, wie sich deren die alten Mysterienspiele, Farcen, Sotties schon bedient hatten. Dies blieb lange ein charakteristischer Unterschied für die metrische Behandlungsweise der Komödie und der Tragödie. Die Bergerie wurde hierin jener mit zugesellt.

Jodelle war durch diese beiden Dichtungen plötzlich in die Reihe der bevorzugtesten Geister seiner Nation erhoben. Die Begeisterung der poetisch gestimmten gelehrten Jugend war eine so große, daß man nach der ersten Aufführung im Collège Boncour zu Arcueil ein Fest feierte, bei welchem in Nachahmung der Griechen dem jungen Tragöden ein Bock geweiht wurde. Man glaubte den classischen Parnaß bereits erstiegen zu haben. — Jodelle hatte sich in der That nicht blos als ein gewöhnlicher, äußerlicher Nachahmer gezeigt. Er hatte, indem er die classischen Formen ergriff zugleich aus dem eignen Innern geschaffen. Es fehlte seiner Cleopatra keineswegs an innerer Wärme, wohl aber noch an Macht und Freiheit des Ausdrucks, es fehlte ihr nicht an Pathos, wohl aber an individualisirender Gestaltungskraft. Das Pathos ist fast nur ein rhetorisches. Man hat auf den Unterschied hingewiesen der zwischen dem rhetorischen Pathos Jodelle's und dem des Seneca obwalte. Dieses habe hauptsächlich den Verstand, jenes die Empfindung zur Quelle. Man fand hierin einen nationalen Charakterzug, welcher der tragischen Dichtung der Franzosen daher auch weiterhin niemals gefehlt habe. Ich will es nicht anfechten. Nur fragt es sich, warum dieser Zug sich dann noch so wenig gezeigt hatte? Sollte daher jenes Pathos sich nicht doch vielleicht mehr aus der schon damals herrschenden Doctrin und dem Hange der Franzosen zu dieser erklären? Oder hätte eine Tragödie, welche sich in den Fesseln des Alexandriners bewegte, welche die Sentenz für ein nothwendiges Erforderniß des tragischen Stils hielt und die tragische Charakteristik in die Verallgemeinerung der Individualität, in die Verflüchtigung in's Abstracte setzte, wohl anders als rhetorisch sein können? Und diese Grundsätze galten schon in der Ronsard'schen Schule. Schon er erhob den Alexandriner zum tragischen Vers, wie ihm ja auch das Verdienst zukommt, diesem den regel-

mäßigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime zum Gesetze gemacht zu haben. Man braucht aber nur zu beachten, um wie viel freier sich Jodelle in seinem in demselben Jahre wie die Cleopatra entstandenen Lustspiele Eugène bewegt, um wie viel entschiedener und erfolgreicher er hier nach individueller Charakteristik strebt. Wozu dann noch die durch die Einheit der Zeit und des Orts geforderte Enge und Einfachheit der Handlung kommt, welche den Zuschauer meist gleich mitten in die Katastrophe, in die tragische Situation versetzt. Auch in der Cleopatra ist sie sehr dürftig. Antonius ist bereits todt. Sein Schatten, welcher der Königin im Traume erscheint, fordert, nachdem er sein Schicksal erzählt, auch diese zu sterben auf, um sich der ihr drohenden Schmach zu entziehen, den Siegeszug seines Gegners als Gefangne verherrlichen zu helfen. Sie ist, erwachend, auch hierzu bereit. Ein tiefes Schuldgefühl spricht sich dabei aus, was gleich diese erste französische Tragödie vortheilhaft von der italienischen Renaissancetragödie unterscheidet, die dieses Moment des Tragischen meist nur wenig beachtet hat. Antonius sucht Cleopatra durch Schmeichelei zu gewinnen, um sie vom Tode zurückzuhalten und seinen ehrgeizigen Wünschen gefügig zu machen. Schwankend in ihren Entschlüssen, erfleht sie die Gnade des Siegers, der sie des Lebens ihrer Kinder versichert, ihr ihre Reichthümer überläßt, und, ihr die Gefangenschaft als ein goldenes Glück schildernd, dieselbe annehmbar zu machen sucht. Sie geht scheinbar auch darauf ein, hat ihre Kraft aber inzwischen zurückgewonnen. Muthig bringt sie der Liebe und Ehre ihr Leben zum Opfer.

Das Lustspiel Eugène schließt sich noch eng an die alten Farcen an, hat aber den Vorzug einer unmittelbareren Beziehung zum Leben der Zeit, das es satirisch beleuchtet. Eine leichtfertige Schöne, Alix, welche während der Abwesenheit ihres Galans, eines jungen Soldaten Namens Florimond, ein neues Verhältniß mit dem reichen Abbé Eugène eingegangen ist, wird von diesem, damit er sich dessen unverdächtiger erfreuen könne, an einen Einfaltspinsel, den doppelten Hahnrei Messir Jean verheirathet. Florimond findet also bei seiner Rückkehr sein Schätzchen nicht nur an einen anderen verheirathet, sondern erfährt auch von des Abbé's Schwester, mit der er früher eine Liebelei unterhalten, von dessen Beziehungen zu Alix. Aus diesen Verhältnissen entwickeln sich nun die komischen Situationen des

Stücks, das, seinem leichtfertigen Inhalt entsprechend, in allgemeines Wohlgefallen sich auflöst. Nicht ganz ohne Grund urtheilt La Harpe,*) daß wenn Jodelle nicht genug in der Schule des Sophokles und Menander gelernt habe, diese doch in der seinen gar nichts zu lernen vermocht haben würden.

Von seinen übrigen Dramen sind noch die Tragödie Didon, das Lustspiel Le recontre und die Maske Les argonautes bekannt. Die beiden letzten erschienen niemals im Druck. Das gab Veranlassung zu dem Glauben, das Eugène und Le recontre nur doppelte Titel für dasselbe Stück seien. Etienne Pasquier hat jedoch das Irrige dieser Annahme nachgewiesen.**) Auch ist kaum zu bezweifeln, daß Jodelle noch andere dramatische Arbeiten hinterlassen, da er selbst bekennt, noch verschiedene Stücke im Auftrage der Königin geschrieben, aber meist nicht vollendet zu haben. Nur die Cléopâtre, Eugène und Didon erschienen in einer von seinem Freunde Charles de la Motte erst nach seinem Tode veranstalteten Ausgabe.***)

Die Maske Les Argonautes hatte Jodelle 1558 für die bei Rückkehr des Herzogs von Guise nach der Eroberung von Calais stattfindenden Festlichkeiten im Auftrage der Stadt Paris geschrieben. Er erlangte aber keineswegs den erwünschten Erfolg damit, ja man nimmt sogar an, daß er dabei die Gunst des Königs verscherzt habe. Dies wurde aber wohl nur daraus geschlossen, weil er die Kühnheit gehabt, den König darin vor der Heuchelei und dem Eigennutz seiner Hofleute zu warnen, was ihm natürlich Feinde zuziehen mußte, die bei der Leichtfertigkeit und Unabhängigkeit seines Charakters leichtes Spiel gegen ihn hatten. In der That zerfiel er allmählich ganz mit dem Hofe. Die aufgeregten Zustände der Zeit, sowie die Zerrüttung seines Vermögens, trugen wohl auch dazu bei. Er starb 1573 in ärmlichen Verhältnissen.

Jodelle war eines der bedeutendsten Mitglieder des schon oben erwähnten Dichterbundes, des französischen Siebengestirns, das eine Revolution in der ganzen französischen Poesie hervorzurufen beabsichtigte, aber zu sehr an äußerlichem Formenwesen hing, und durch die Auf-

*) Licée ou cours de littérature ancienne et moderne. T. IV. Paris. An VII de la république p. 188.

**) Recherches historiques.

***) Les oeuvres et mélanges poétiques d'Etienne Jodelle I. Paris 1574.

nahme einer Menge der classischen und der italienischen Renaissancepoesie angehörigen Formen in die französische Sprache vielfach zu einer neuerungssüchtigen Manier des sprachlichen Ausdrucks verleitet hat. Diesem Bunde gehörte außer Ronsard auch Antoine du Baïf, Joich. du Belley, Ponthus de Thyard, Belleau und Jean Dorat noch an. Von ihnen sind nur Baïf und Belleau hier von Interesse, doch betraten schon vor ihnen eine Menge anderer junger und ihnen befreundeter Dichter im Kothurn und im Soccus die Bühne, von denen zunächst Jean de la Péruse, geb. 1530, gest. 1550, mit seiner Medée, die in das Jahr 1553 oder 54 gesetzt wird und 1556 im Druck erschien, genannt werden mag, obschon sie wenig mehr als eine freie Uebertragung der gleichnamigen Tragödie des Seneca ist.

Wichtiger ist Jaques Grévin*), 1538 zu Clermont geboren, ein Schüler Ronsards, der schon mit 15 Jahren ein Lustspiel La Maubertine, schrieb, das aber verloren gegangen ist. Ein anderes La tresorière, welches er im Auftrag Heinrich II verfaßte, kam 1558 im Collège Beauvais zur Aufführung. Ihm folgte 1561 ein drittes unter dem Titel Les ébahis, nachdem er im vorausgehenden Jahre auch schon mit einer Tragödie: Jules César ou la liberté vengée hervorgetreten war. Er stand in besonderer Gunst bei der Prinzessin Marguerite, der Tochter Franz I, späteren Herzogin von Savoyen die ihn an ihren Hof nach Turin zog, wo er 1570 auch starb. Seine Dramen erschienen bereits 1562 in Paris unter dem Titel Le théatre de Jacques Grévin. Er gehört zu den begabtesten Dramatikern der Zeit. Seine Lustspiele sind zwar nicht reich an Erfindung, aber gut gebaut, die Charakteristik ist nicht ohne Leben und die Sprache natürlich. Seiner Tragödie fehlt es auch nicht an bedeutenden Gedanken, worauf man so viel zu dieser Zeit hielt. Obwohl die Dichter schon darum meist auf Seiten der katholischen Partei standen, weil sich die Calvinisten zu ablehnend, ja feindlich gegen alle Kunst und weltliche Dichtung, besonders aber gegen das Theater verhielten, so war doch Grévin ein entschiedener Anhänger der calvinistischen Lehre und trat offen für diese ein, besonders in der heftigen mit Roche-Chandieu und Florent Chrétien gegen die Schmäh-

*) Tivier. Hist. de la litt. de France au moyen âge. Paris 1873 p. 480. Ebert, a. a. O. S. 120.

schrift Discours sur les misères du tems verfaßten Satire seines Lehrers Ronsard, was auch zu einem Bruche mit letzterem führte. Ueberhaupt war der calvinistische Rigorismus gegen die Bühne kein Hinderniß, daß die Protestanten sich ihrer oder doch der dramatischen Form zu Angriffen auf das Papstthum bedienten. Beweis dafür sind die Satires chrestiennes de la cuisine papale (1560) in denen die Comédie du pape malade enthalten ist, die 1584 auch in einem Separatabdruck erschien. Ebenso gehört die ohne Jahreszahl erschienene La comédie du marchand converti mit hierher.

Im Jahre 1558, in welchem er starb, hatte Mellin de St. Gelais (geb. 1491 zu Angoulême), einer der unterrichtetsten Männer der Zeit, die Sofonisba des Trissino übersetzt, welche im nächsten Jahre zu Blois vor Heinrich II zur Aufführung kam und im Druck erschien. Sie ist bis auf die Chöre in Prosa.

Auch die Brüder Jean und Jacques de la Taille*) gehören, obschon Anhänger der calvinistischen Lehre, besonders der erste, zu den bedeutenderen dramatischen Dichtern der Zeit. Sie entstammten einer angesehenen Familie zu Bondarais und waren einander in inniger Liebe verbunden. Der ältere, Jean, 1540 geboren, studierte die Rechte zu Paris und Orleans, widmete sich aber bald ausschließlich der Poesie. Doch nahm er an den Kämpfen seiner Glaubensgenossen theil, wobei er sich die Gunst Heinrich's von Navarra erwarb. Sein hauptsächlichstes Werk ist die Tragödie Saul, le furieux, welches 1562 mit einer Abhandlung über die tragische Kunst im Druck erschien. Erst 1573 folgte noch ein andres biblisches Drama: La famine ou les Gabaonites. Auch übersetzte er zwei Ariosto'sche Lustspiele unter den Titeln Les corrivaux und Le nécromant für die Bühne in Prosa. Er starb 1608. Viel früher, im Jahre 1562 wurde sein jüngerer 1542 geborener Bruder Jacques, von der Pest hingerafft. Seine drei Tragödien Daïre, Alexandre und Achille sind bei allem Talent mit der Unreife seines jugendlichen Alters behaftet.

Erst jetzt und hierdurch im Gegensatz zu fast allen andern dramatischen Dichtern der Zeit, welche sich fast durchgehend im jugendlichsten Alter auf der Bühne versuchten, traten die obenerwähnten beiden Mitglieder des französischen Siebengestirns mit dramatischen Werken her-

*) Tivier, a. a. O. S. 10. — Ebert, a. a. O. S. 134.

vor. Zunächst der 1528 zu Nogent le Rotrou geborene Remy Belleau. Er hatte eine gelehrte Bildung empfangen und bereiste dann im Gefolge des Marquis d'Elbeuf Italien. Später zeichnete er sich durch verschiedene Dichtungen aus, zu denen die Comédie: La reconnue gehört, welche Gebrüder Parfait, die eine Inhaltsangabe derselben darbieten, in das Jahr 1563 oder 64 setzen. Ein Druck liegt erst von 1588 vor. Auch einige Bergeries gehören ihm an, die zu dieser Zeit schon mehrfach hervortreten. Vielleicht, daß auch sie es gewesen sind, die ihm von Ronsard den Namen eines Malers der Natur eingetragen haben, obschon er darin wenig mehr als ein kalter Nachahmer der Italiener ist. Er starb 1577 zu Paris.

Antoine de Baïf, der zweite jener pleïadischen Dichter, wurde 1532 als der natürliche Sohn des gelehrten französischen Diplomaten Lazare de Baïf, den wir als Uebersetzer schon kennen lernten und der längere Zeit als französischer Gesandter in Venedig lebte, von einer Venetianerin daselbst geboren. Mit großer Sorgfalt erzogen, ein Mitschüler Ronsard's, that er sich bald als lyrischer Dichter hervor. Doch wird ihm der Vorwurf gemacht, die französische Sprache durch fremdartige Einmischungen geschädigt zu haben. Auch wird ihm der freilich erfolglose Versuch beigemessen, die lateinischen Maße auf letztere anzuwenden. Obschon ein nur mittelmäßiger Dichter, war er doch Mittelpunkt eines großen literarischen Kreises. 1570 hatte ihm Karl IX. ein Patent zur Errichtung einer Academie der Poesie und Musik verliehen, die er auch wirklich ins Leben rief, so daß er als der erste Begründer einer literarischen Gesellschaft in Frankreich angesehen werden darf. Er starb 1592 zu Paris. Als Dramatiker trat er zuerst mit der Comédie: Le brave ou le taille-bras auf, einer freien Bearbeitung des Plautinischen Miles gloriosus. Ihr folgten die Bearbeitungen der Antigone des Sophokles und des Eunuchen des Terenz. Einige andere Uebersetzungen blieben ungedruckt.

Einen gewissen Fortschritt zeigen die Arbeiten des Robert Garnier,*) insofern sich dieser schon etwas über den platten und dabei doch oft so geschmacklos affektirten Ton seiner Vorgänger erhebt, einer freieren Lebensauffassung huldigt und sich für seine Zeit einer größeren Klarheit, einer größeren Eleganz des sprachlichen

*) Siehe über ihn Ersch und Gruber. — Biographies universelles. — Ebert. a. a. O. S. 142. — Tivier, a. a. O. S. 536.

Ausdrucks befleißigt. Er wurde 1534 zu La Ferté Bernard in der Provinz Maine geboren, studierte zu Toulouse die Rechte, trug hier bei den jeux floraux einen Preis davon, wurde später Gerichtsrath zu Mans und übersiedelte 1584 nach Paris, wo er zum Mitgliede des großen Rathes erhoben wurde. Er kehrte jedoch bald wieder nach Mans zurück, wo er 1590 starb. 1568 war er mit seiner ersten Tragödie: Porcie hervorgetreten, bei der ihm Seneca als Muster gedient,*) der ihm auch später Vorbild blieb. Schon der Titel: Porcie, tragédie française avec des choeurs, représentant les guerres civiles de Rome propre pour y voir dépeintes les calamités de ce temps beweist, daß der Dichter ein inneres Verhältniß zu seiner Zeit und seiner Dichtung hatte, was auch durch viele einzelne Zeitbeziehungen derselben bestätigt wird. Man kennt außer dieser noch sieben Tragödien von ihm, Hippolyte (1573), Cornélie (1574), Marc Antoine (1578), La troade (1579), Antigone (1580), Bradamante (1582) und Sedécie (1583), von denen den beiden letzteren weitaus der Vorzug gegeben wird. Auch Sedécie, wie Cornélie und Marc Antoine sind von zeitbezüglichen Stellen erfüllt, fast immer aber nur im Geiste des monarchischen Prinzips, das mehr und mehr Wurzeln schlug. Daß für Garnier, wie für die meisten tragischen Dichter der Zeit, Seneca Muster war, beruht wohl mit darauf, daß damals nicht sowohl Aristoteles wie Horaz, dessen Ars poetica schon 1545 übersetzt worden war, und der von ihm beeinflußte Julius Cäsar Scaliger, dessen Poetik 1561 in Lyon erschien, die tragischen Lehrmeister waren. Doch entsprach Seneca den französischen Dichtern auch aus innern Gründen. Sein rhetorisches auf die Hervorbringung des Staunens und der Bewunderung gerichtetes Pathos mußte sie ja besonders ansprechen.

Garnier wurde zu seiner Zeit als der bedeutendste dramatische Dichter seiner Nation geschätzt. Sein Ruf war aber auch ins Ausland gedrungen. Thomas Kyd, der gefeierte Dichter der Spanish tragedy, hat das leider schwächste Werk desselben, die Cornélie, ins Englische übersetzt und großes Lob damit eingeerntet. Man hat in Garnier eine größere Verwandtschaft mit Corneille finden wollen, als

*) Ganze Stellen derselben sind der Octavia entnommen, die freilich nur fälschlicher Weise dem Seneca beigemessen worden ist.

in irgend einem der diesem vorausgegangenen Dramatiker. Jedenfalls hat er es gleich diesem geliebt, Stoffe zu wählen, in denen sich ein edles Pathos in glänzender Weise entfalten läßt. Bemerkenswerth dafür ist, daß er zuerst einen romantischen, dem Ariost entnommenen Stoff in seinem Bradamante behandelte. Er nannte ihn eine Tragikomödie; und da er ohne Chöre war, so empfahl er „Entremets“ zwischen die Akte zu legen, um nicht das in unmittelbarer Folge zu bringen, was seiner Natur nach einigen Zeitabstand fordert. Während der Bradamante poetischer wirkt als diejenigen seiner Stücke, welche der griechischen Mythe und römischen Geschichte entnommene Stoffe behandeln, zeigt sich in Sedécio ou les Juives ein energischeres Streben nach Charakterzeichnung, besonders in den Figuren des Nebucadnezar und des Amital. Auch hält Garnier in seinen Tragödien zum ersten Mal an dem von Ronsard geforderten regelmäßigen Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen fest, was von ihm an dann feststehend wurde, leider aber auch an der Abgeschlossenheit des einzelnen Verses und an der gleichmäßigen Cäsur des Halbverses, was dem dramatischen Ausdruck eine neue hemmende Fessel auferlegte. Seine Dramen erschienen einzeln von 1568—1580, in diesem Jahre auch gesammelt unter dem Titel: Tragédies de R. Garnier.*)

Die Stücke der vorbenannten Dichter sind anfänglich wohl nur in den Collèges de Reims, Boncour, Coqueret, Beauvais, dann und wann auch bei Hofe, und später vielleicht sogar auf den Theatern der Provinz gespielt worden. Daß sie alle von den Passionsbrüdern oder auf deren Theater damals zur Aufführung gebracht worden wären, ist nirgend dargethan und auch zu bezweifeln, da nach der Histoire universelle des théatres die Passionsbrüder wiederholt um die Erlaubniß einkamen, die alten Mirakelspiele wieder aufnehmen zu dürfen, die ihnen auch, wenn schon nur vorübergehend 1559 von Carl IX. gewährt worden sein soll. 1572 begegnet man dagegen einem Gesuche der Geistlichkeit bei dem Gerichtshof, den Schauspielern nicht mehr gestatten zu wollen, vor der Vesper zu spielen. Daß dieses Gesuch eine Beschränkung enthielt, geht aus dem Widerstande hervor, welchen die Passionsbrüder dagegen erhoben. Die Beschränkung erklärt

*) Die Ausgabe von 1582 ist aber die erste vollständige; bis zum Jahre 1619 zählt Brunet 30 Gesammtausgaben.

sich nur aus dem damaligen Zustande der Bühne, welcher die Darstellung bei künstlicher Beleuchtung erschweren mochte, zumal die technischen Hülfsmittel dafür noch nicht entwickelt waren. Auch erlangten die Passionsbrüder 1577 die Erlaubniß wieder zu den bisher üblichen Stunden, das ist Nachmittags, spielen zu dürfen; aber nur unter der ausdrücklichen Bedingung, daß sie für jede Unordnung, welche ihre Spiele etwa herbeiführen sollten, zu haften hätten. Das Alles weist nicht auf eine Hebung ihres Repertoires und ihrer Kunst hin. Ja 1584 scheinen sie so weit herunter gekommen zu sein, daß sie von einzelnen Truppen der Provinz überflügelt waren und es für zweckmäßig hielten, ihr Theater an eine derselben zu verpachten. Das hängt mit dem Erscheinen italienischer Schauspielergesellschaften in Frankreich und Paris zusammen, denn nicht sowohl den Dramen der Gelehrten, sondern diesen Gesellschaften, ist der Aufschwung zuzuschreiben, welchen die Schauspielkunst zu dieser Zeit genommen haben muß.

Ich habe bereits erzählt, daß schon im Jahre 1533 die Kaufmannschaft Lyon's zu den Empfangsfeierlichkeiten, die man der Katharina von Medicis bereitete, auch eine Gesellschaft italienischer Schauspieler berufen hatte. 1570 ward zuerst einer derartigen Gesellschaft unter dem Director Ganassa in Paris gedacht. Es scheint jedoch, daß sie schon mehrere Jahre in den Provinzen Frankreichs herumgezogen war. 1577 wurde dann die berühmte Gesellschaft der Gelosi von Heinrich III. aus Venedig nach Blois berufen. Da sie, von hugenottischen Kriegsleuten aufgehalten, aber zu spät daselbst eintraf, erhielt sie Erlaubniß in Paris spielen zu dürfen. Es wurde ihr zu diesem Zweck das Hôtel du petit Bourbon angewiesen, in welchem sie am 19 Mai d. J. ihre Vorstellungen, die damals noch nicht blos die Commedia dell'arte, sondern alle Gattungen des Dramas umfaßten, eröffnete. Ihr Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Zunächst suchten die Passionsbrüder sich dieser gefährlichen Concurrenz zu entledigen, die nicht nur die Schwäche ihrer Leistungen, sondern auch das völlig Unzeitgemäße, das die Entwicklung der Schauspielkunst und des Theaters geradezu Hemmende des ihnen ertheilten Privilegs ins volle Licht stellen mußte.

In der That gelang es ihnen auch, die Italiener im folgenden Jahre zur Rückkehr nach Italien zu nöthigen, wo diese vielleicht noch überdies eingegangene Verpflichtungen zu erfüllen hatten. Es scheint

aber, daß nun auch von Seiten französischer Truppen Versuche gemacht wurden, das Privileg der Passionsbrüder zu durchbrechen oder doch zu umgehen. Um 1584 miethete eine solche Truppe das Hôtel Clugny in der Rue Mathurin und eröffnete darin, ohne weiter zu fragen, ihre Vorstellungen. Natürlich wurden dieselben aber (durch Verordnung vom 6. Octbr. d. J.) bald wieder aufgehoben. Dafür erschien zu dieser Zeit eine neue italienische Gesellschaft (unter Fabrizio di Fornaris). Da auch sie im Hotel Clugny gespielt haben soll, so ist es immerhin möglich, daß die Berichterstatter, welche von jener französischen Gesellschaft sprechen, nur diese italienische gemeint haben, welche den Vorstellungen der Passionsbrüder ebenfalls wieder weichen mußte. Daß aber in diesem Jahre auch eine französische Truppe in Paris auftauchte, geht hinlänglich daraus hervor, daß die Passionsbrüder gerade zu dieser Zeit ihr Theater an eine solche verpachteten. Die kriegerischen Unruhen, welche die Jahre 1588—93 erfüllten und denen 1588 auch eine neue in Paris erschienene italienische Gesellschaft wieder weichen mußte, unterbrachen aber nur zu oft diese Vorstellungen. Erst mit dem Regierungsantritte Heinrich IV. begann für die Entwicklung des Theaters eine günstigere Zeit.

In den religiösen Kämpfen des 16. Jahrhunderts war sowohl das Freiheitsgefühl des aufstrebenden Bürgerthums, wie der Trotz eines widersetzigen Adels gebrochen worden. Nur das Königthum ging neu gestärkt aus ihnen hervor, zumal die Nation nur noch in dieser Stärkung einen Schutz gegen die Wiederkehr ähnlicher Zustände finden zu können glaubte. Den Absolutismus der Monarchie mehr und mehr zu befestigen, die Centralisation des geistigen Lebens immer energischer durchzuführen, das war die Aufgabe, welche dem von keinem Vorurtheile religiöser Meinungen, sondern einzig von dem Interesse des Staats bestimmten Heinrich IV. gestellt war. Er nahm diese Aufgabe in einem wohlwollenden Sinne auf, indem er vor Allem die Gleichberechtigung der verschiedenen Confessionen (durch das Edict von Nantes) sicher zu stellen und den zerrütteten Wohlstand des Reichs, die Steuerkraft und die Finanzen des Staats wieder zu heben suchte. Fest und beharrlich in Jedem, was ihm zur Durchführung seiner Pläne nothwendig erschien, übte er in allem Übrigen wohlwollende Duldung und Milde. Obschon er für das Theater keine persönlichen Neigungen hatte und sich höchstens an den Possenreißereien der Komiker erfreute,

hat er gleichwohl zur Hebung desselben viel beigetragen. Die Verhältnisse drängten dazu. Wenn es wahr ist, daß wie Lotheissen sagt*) die Dichter der Satire Ménippée Heinrichs IV. beste Bundesgenossen bei der Beruhigung der fanatisch erregten Parteien waren, so mußten ihm unstreitig auch die Theater ähnliche Dienste zu leisten im Stande sein. Diese günstige Lage wurde denn nun von einer der Schauspielergesellschaften, welche im Lande herumzogen, benutzt, indem sie im Jahre 1596 die Freiheiten in Anspruch nahm, welche der Kaufmannschaft von Paris während der Jahrmärkte (Foires) von Alters her zustanden und die Aufhebung aller Privilegien während derselben einschlossen. Sie hatte sich hierauf berufend ein eignes Theater im Quartier du Marais du Temple im Hôtel d'Argent erbauen lassen, in welchem sie während der Märkte von St. Germain zu spielen beabsichtigte, wahrscheinlich mit dem heimlichen Hintergedanken das Privileg der Passionsbrüder endlich ganz zu durchbrechen. Das führte natürlich mit diesen zu Conflicten, welche jedoch unter dem Einflusse der Parteinahme der Pariser Bevölkerung für die ungleich geschickteren fremden Schauspieler zu Gunsten der letzteren entschieden wurden. Doch ward ihnen später (1610) die Verpflichtung auferlegt, an die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne für jeden Tag, an welchem sie spielten drei Livres tournois Entschädigung zu zahlen. Letztere hielten sich aber durch diese Concurrenz noch immer für so benachtheiligt, daß sie anfangs sogar aufs Neue um die Erlaubniß einkamen, die alten kirchlichen Spiele wieder aufnehmen zu dürfen, was ihnen jedoch nicht gewährt wurde. Beweis genug, daß sie in den neuen Spielen mit den fremden Schauspielern zur Zeit noch nicht wetteifern konnten, vielleicht noch gar nicht dafür ausgebildet waren und sich noch immer mit den alten Farcen oder mit Stücken behalfen, in denen romanhafte oder auch historische Stoffe in einer an die alten Mirakelspiele sich anlehnenden Weise behandelt waren; doch scheinen damals auch Schäferspiele von ihnen dargestellt worden zu sein.

Im Jahre 1600, in welchem die fremden Schauspieler ihr neues Theater eröffneten, veranlaßte die Vermählung des Königs mit Maria de Medicis aufs Neue die Berufung einer italienischen Schauspielergesellschaft. Es war wieder die Compagnia dei Gelosi unter Flaminio

*) A. a. O. I. 34.

Scala. Die Passionsbrüder trafen mit ihnen ein Uebereinkommen, nach welchem sie abwechselnd auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne spielten. Nach vier Jahren brach diese Gesellschaft aber wieder nach Italien auf; aus Gründen, die ich später noch zu berühren haben werde. Der plötzliche Tod ihrer gefeiertsten Darstellerin, Isabella Andreini, gab wie wir schon wissen, den traurigen Anlaß zu ihrer Zersplitterung.

Der Einfluß der italienischen Schauspieler auf die Entwicklung des französischen Dramas, würde trotz der mannichfachen Unterbrechungen und der kurzen Dauer ihres Verweilens noch in ungleich stärkerem Maße hervorgetreten sein, wenn diese Entwicklung durch die furchtbaren religiösen Bürgerkriege nicht überhaupt völlig gehemmt worden wäre. Doch lassen sich die seit dem ersten Auftreten der Italiener in Paris erschienenen Uebersetzungen italienischer Dramen, insbesondre die des Pierre de Larivey sicher auf sie zurückführen.

Pierre de Larivey (oder La Rivey, L'Arrivey), 1550 zu Troyes geboren, ist nach den Erhebungen Sainte Beuve's (a. a. O.) wahrscheinlich italienischen Ursprungs, insofern ein Zeitgenosse von ihm, Grosley, der Verfasser einer Geschichte der Stadt Troyes ebenfalls eines Pierre de l'Arrivey gedenkt, welcher Domherr von St. Etienne daselbst war, und der bekannten Buchdruckerfamilie Giunti in Florenz und Venedig entstammte, diesen Namen aber ins Französische übertragen und in l'Arrivey verwandelt hatte. Pierre Larivey gab im Jahre 1579 in Paris die Uebertragungen von sechs italienischen Lustspielen unter dem Titel: Les comédies facétieuses de Pierre de la Rivey, Champenais, à l'imitation des anciens Grecs et Latins et modernes Italiens heraus, von denen Le laquais dem Ragazzo des Lod. Dolce, La veuve der Vedova des Florentiners Nic. Bonaparte, Les esprits der Aridosia des Lorenzino*) dei Medici, Le morfondu der Gelosia des Grazzini, Les jaloux den Gelosi des Gabbiani und Les écoliers der Zecca des Girolamo Razzi nachgebildet, in der Hauptsache aber nur, und zwar in Prosa, übersetzt sind, da sich die Aenderungen fast blos auf die Verlegung der Scene nach Frankreich, auf Abschwächung verschiedener cynischer Stellen und auf Kürzung der Frauenrollen beschränken, die damals in Frankreich noch von Männern dargestellt wurden. Das

*) Daher nicht wie Larivey in dem Vorwort zu seinen Werken und hiernach neuerdings Lotheissen sagt: der Vater Leo's X.

letzte, wie auch eine Stelle in der an den Dichter François d'Amboise gerichteten Widmung beweist, daß diese Stücke für die Darstellung geschrieben waren. Wenn sie auch nicht, wie man wohl gesagt hat, die ersten französischen Lustspiele in Prosa, noch wie Larivey selbst glaubte, die ersten Prosaübersetzungen ausländischer Lustspiele waren, welche man darstellte, so haben sie doch fast alles überboten, was das französische Lustspiel bis dahin hervorgebracht hatte. Dies wird dadurch bestätigt, daß sie trotz der Ungunst der Zeit 1601 bereits in dritter Auflage erschienen. Auch fuhr der Dichter in diesen Uebersetzungen fort, nur daß es lange nicht zur Herausgabe kam. Erst 1611 ließ er von noch sechs andern übersetzten Lustspielen, die folgenden drei wieder drucken: La Constance nach der Costanza des Razzi, La fidèle nach der Fedela des Pasquaglio und Les tromperies nach den Inganni des Secchi. Sie erschienen in Troyes.

Die Art, wie Larivey es rechtfertigt, diese Lustspiele in Prosa geschrieben zu haben, beweist zugleich, daß es von ihm mit vollem Bewußtsein zu Gunsten einer größeren Natürlichkeit geschah. Im Uebrigen stützt er sich auf das Beispiel Bibbiena's, Machiavelli's und Aretin's. Da man den Einfluß Larivey's bis auf Molière und Regnard ausgedehnt hat, die doch wohl ebenso gut aus den italienischen Quellen selbst geschöpft haben könnten, so wird es wohl nicht zu kühn sein, es auch für möglich zu halten, daß er auf die Lustspiele Leloyer's, Chappuy's, seines Freundes François d'Amboise*), des Jerome d'Avost (les deux courtisanes 1584), Odet de Tournebu's (Les contens 1584) auf die Reconnue (1585) des Belleau, die Ecoliers (1589) des François Perrin, die Deguisés (1594) des Jean Godard von Einfluß gewesen sei.

Es war aber nicht der einzige Einfluß, den das französische Drama damals von Italien empfing. Kaum minder wichtig war die Uebersetzung des Tasso'schen Aminta, zuerst 1583, von Henriette de Clèves, Tochter des Herzogs von Cleve und Gemahlin des Lodovico Gonzaga, der 1584 eine andre von Pierre de Brach, 1591 die von La Brosse und 1596 die von Guill. Beliard folgten, für die Ent-

*) Er schrieb außer dem Lustspiele Les néapolitaines (1583) noch drei ungedruckte Tragödien und vier ungedruckte Komödien. Auch hielt man ihn für den Herausgeber der Werke Abélard's v. J. 1616.

wicklung des Schäferspiels, dessen erstes Erscheinen in Frankreich sich bis zum Jahre 1563 zurückverfolgen läßt. Erst jetzt scheint es aber bei Hofe und bei dem hohen Adel entschiedener in Aufnahme gekommen zu sein. Zu voller Blüthe gelangte es jedenfalls erst im Anfang des nächsten Jahrhunderts unter dem Einflusse des preciösen Tons, welcher vom Hôtel de Rambouillet ausgehend in der feineren Gesellschaft Mode wurde, und des hierdurch mit bedingten Erfolgs von Urfé's Moderoman Astrée. Doch waren die Bergeries wahrscheinlich schon früher von der Bühne der Passionsbrüder aufgenommen worden, da eines ihrer Mitglieder Jacques de Fonteny, Confrère de la Passion, von 1578—87 mit verschiedenen Stücken dieser Art hervortrat (La chaste bergère, le beau pasteur, la Galatée divinement delivrée). Auch ist es zweifellos, daß die italienischen Schauspieler in Paris neben der Commedia dell'Arte vorzugsweise in den Pastoralen, insbesondere dem Aminta, excellirten.

Verhältnißmäßig selten hat man dagegen noch in dieser ganzen Periode dramatischen Bearbeitungen romantischer Stoffe zu begegnen. Außer Garnier's Bradamante sind hier nur noch die Lucille des Le Jars (1576) die Uebersetzung von Giraldi's Orbecche von Edouard du Monin unter dem Titel Orbec et Oronte (1584), eine dem Ariosto entnommene Tragödie Isabelle des Nicolas de Montreux (1595), ein Gegenstand, der auch schon 1576 von Mathieu de Laval bearbeitet worden war, sowie eine ungedruckte Tragödie Romeo et Juliette von Chateauvieux hier zu nennen. Das letztgenannte Stück führt mich noch auf ein anderes dem Shakespeare verwandtes, den Stoff von Maß für Maß, daher auch den von Giraldi's Epitia behandelndes Drama, die Philanire des Claude Rouillet, welche 1563 erschien, 1577 aber neu aufgelegt wurde. Ebert glaubt jedoch nicht, daß Rouillet's Quelle Giraldi's Hecatomiti sei, da diese erst 1565 herauskamen, vielmehr sei diese Erzählung nach Dunlop's Geschichte der Prosadichtungen bereits im 15. Jahrhundert in Frankreich bekannt gewesen. Giraldi würde sie demnach nicht erfunden, sondern sie wahrscheinlich selbst erst durch französische Ueberlieferung erhalten haben.

Häufiger ist eine andere Gattung von Stücken vertreten, in der sich wenigstens theilweise ein nationaler Zug offenbart, der ja schon in den Sotties vorherrschte und auch wieder später so entschieden im französischen Drama hervortreten sollte, die unmittelbare tendenziöse

Beziehung auf sociale oder politische Ereignisse der Zeit, ich meine diejenigen Stücke, welche unmittelbar der Zeitgeschichte entnommene Stoffe behandeln. Als erstes Stück dieser Art darf bis jetzt die Tragikomödie L'homme justifie par la foi von Henri de Barran (1554) angesehen werden. Erst 1574 tritt ein neues aber um so auffälligeres Beispiel davon hervor: La tragédie de feu Gaspar de Coligny, das demnach ein Ereigniß behandelte, das nur zwei Jahre früher stattgefunden hatte. Ihm folgte die ihrem Stoffe nach etwas weiter zurückliegende Histoire tragique de la Pucelle de Dom Remi von Jean Barnet; 1588 Le petit rosaire des ornements mondaines von Philippe Basquier, welche den Kampf des Herzogs von Parma mit den niederländischen „Ketzern" in allegorischer, an die spanischen Autos anklingender Form behandelte; 1589 La double tragédie du duc et du cardinal de Guise, welche in Blois, also wahrscheinlich bei Hofe, am 23. und 24. December 1588 zur Aufführung kam. 1607 erschien auch von Pierre Matthieu wieder eine Guisiade und Le triomphe de la ligue. Louis Léger's Chilperic de France, second du nom, gehört in sofern hierher, als sich unter dem alten Stoff ein Angriff auf Heinrich III. verbarg, und der Verfasser, der ihn als einer der Vorsteher (régent) des Collège des Capettes 1594 daselbst hatte zur Aufführung bringen lassen, dafür in Haft genommen ward. Wie frei man in der Ergreifung zeitgenössischer Stoffe im Uebrigen dachte, beweist auch das 1605 zur Aufführung gekommene und vielfach wiederholte Trauerspiel l'Ecossaise des Antoine de Mondretien, eines Zeitgenossen Hardy's, welches den Tod der Maria Stuart behandelte, insofern es der Dichter dem Sohne derselben, Jacob I., gewidmet hat; noch mehr aber Billard de Courgenay's Mort de Henri IV., welcher 1610 vor seiner Wittwe Maria de Medici's aufgeführt wurde. Ihnen reihte sich 1617 Guillards La mort du maréchal d'Ancre an. Beide waren also ganz unmittelbar unter dem Eindruck der Ereignisse geschrieben. Auch die bereits früher hervorgetretenen Stücke in türkischem Costüm verdanken ihre Entstehung diesen Beziehungen zur Zeitgeschichte. Die in Folge einer Intrigue der Sultanin Roxalane vollzogene Hinrichtung Mustapha's, des ältesten Sohnes des damals noch lebenden Sultans Soliman, gab die Veranlassung zu Gabriel Bonin's oder Bounin's Soltane welche im Jahre 1560 vor Catharina de Medicis zur Aufführung kam und im folgenden Jahre im Drucke erschien.

Wie alle von den gelehrten Dichter ausgehenden ernsten Dramen sind auch diese fast durchgehend nach den Vorbildern der Alten, meist des Seneca, verfaßt und nicht selten mit Chören versehen. Die Einheit der Zeit und des Orts ist nicht principiell festgehalten, wohl aber fast immer im dunklen Nachahmungseifer zu wahren gesucht. Doch glaubte man sich gelegentlich der Beobachtung derselben auch entbinden zu können. Möglich, daß dies zur Unterscheidung von Tragödien und Tragicomödien führte; denn keineswegs verstand man unter letzteren nur Tragödien mit komischen Beimischungen oder Tragödien mit glücklichem Ausgang. Ein durchgreifender Unterschied zwischen beiden läßt sich überhaupt von den mit diesen Namen unterschiedenen Stücken nicht ableiten, da man zu jener Zeit die verschiedenen Bezeichnungen des Dramas höchst willkürlich anwendete. Doch wird es wohl am richtigsten sein mit Ebert unter der Tragicomödie das ernste Drama freieren Stils zu verstehen.

Ein Hauptübelstand für die von den Gelehrten ausgehende Entwicklung des neuen Dramas war, daß man die dafür aufgestellten Regeln zu äußerlich auffaßte, ohne sie in einen inneren lebendigen Zusammenhang mit einander zu bringen, und dabei fast das ganze Gewicht auf die Behandlung der Sprache und des Verses legte. Auch die Fortschritte, welche die Ausbildung der Sprache zu Anfang des 17. Jahrhunderts machte, wurden für das Drama unmittelbar nur wenig förderlich. Denn die Verdienste Balzac's, welcher der Prosa Würde, Abrundung und harmonischen Wohlklang gab, und Voiture's, welcher die Leichtigkeit und gefällige Anmuth des scherzhaften Plaudertons lehrte, fielen zunächst weniger dafür in Betracht, als die peinlichen Vorschriften, welche Malherbe für die Behandlung des Verses aufstellte, und welche dem Geist des Dramatischen völlig zuwiderliefen. Er ächtete alle poetischen Licenzen und Inversionen. Er verlangte, daß die metrische Sprache der Prosa so nahe wie möglich kommen, jeder Vers ein für sich abgeschlossenes Ganze bilden und ebenso richtig für das Auge als für das Ohr erscheinen solle. Es half nichts, daß d'Aubigné und Régnier sich dieser Fesselung des Geistes durch die Form widersetzten, sie unterlagen der Richtung der Zeit.

Es war unter diesen Umständen immerhin wohlthätig, daß die Volksbühne, nachdem sie sich des neuen Dramas bemächtigt hatte, dasselbe zum Zwecke größerer theatralischer Wirkung in einem freieren

Sinne zu behandeln begann und es sich dabei mehr angelegen sein ließ, dem Geschmack ihres Publikums nahe zu treten, als die Gelehrten zu befriedigen und ihren Regeln zu entsprechen.

Diese Bewegung ging aber keineswegs vom Theater der Passionsbrüder oder, wie man jetzt sagen muß, vom Theater des Hôtel de Bourgogne, sondern vom Theater du Marais aus, welches nicht nur wie es scheint ausgezeichnete Kräfte dafür vereinigte sondern auch einen Dichter gewonnen hatte, welcher an Fruchtbarkeit des Talents von keinem anderen dramatischen Dichter Frankreichs je übertroffen worden ist. Dieser Dichter war Alexandre Hardy*). Trotz seiner Berühmtheit kennt man von ihm weder Geburts- noch Todesjahr. Doch stammte er aus Paris, wo er, wie man glaubt, um 1560 (?) geboren ward. Es scheint, daß seine Erziehung, die eine gelehrte gewesen sein mag, früh unterbrochen und er durch die Noth des Lebens gezwungen wurde, sein außergewöhnliches Talent zu einer, wenn auch gewiß nur nothdürftigen Erwerbsquelle zu machen. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts stand er auf diese Weise im Solde irgend einer der im Lande herumziehenden Schauspielertruppen. Um 1600 aber erscheint er im Dienste des Theaters du Marais. Obschon er wesentlich zu dem Aufschwunge desselben beigetragen und unermüdlich in ganz beispielloser Weise dafür thätig gewesen ist, kann diese Stelle doch nur eine dürftige gewesen sein, da die Schauspielerin Beaupré klagt, daß Corneille den Schauspielern großen Abbruch gethan, insofern diese früher ein ganzes Theaterstück, das bisweilen in einer einzigen Nacht geschrieben werden mußte, für nur 3 Thaler erhalten hätten; Corneille sich dagegen ganz anders bezahlen lasse, so daß ihnen nur wenig Vortheil bleibe.

Die Fruchtbarkeit Hardy's war eine ganz außerordentliche. Nach einer Stelle im Vorwort zum I. Theile seines Theaters (1624) müßte man annehmen, daß er sei nedramatische Laufbahn im Jahre 1594 begonnen habe, doch ist die Erwähnung eine so beiläufige, daß man auf die Genauigkeit derselben wohl schwerlich wird rechnen können. Mir scheint, daß er entweder zu dieser Zeit noch viel jünger war, als das muthmaßliche Geburtsjahr (1560) ergeben würde, oder daß seine dramatische Carriere früher begann. In demselben Vorwort bekennt er sich

*) Siehe über ihn Parfait IV. 2. — Sainte Beuve, Tableau hist. et critique de la poésie française au 16. siècle I. S. 304. — Ebert, Entwicklungsgeschichte ꝛc. S. 185.

selbst zu 500, an einer andern Stelle sogar zu 600 Stücken, doch war seine dramatische Produktivität damals noch nicht völlig beschlossen. Einzelne Geschichtsschreiber geben die Zahl seiner dramatischen Werke auf 600, andere wohl übertreibend auf 800, einige sogar auf 1200 an. Ich halte die erste Zahl für die wahrscheinlichere, da Hardy spätestens 1632 gestorben sein muß.*) Auch so erscheint seine Thätigkeit als eine ganz eminente, besonders wenn man berücksichtigt, daß seine Stücke alle in gereimten Versen geschrieben sind und soweit man sie kennt, für seine Zeit und als bloße Bühnenstücke sich auf einer gewissen Höhe halten. Wie geringschätzig man heute über sie auch urtheilen mag, damals erregten sie große Bewunderung. Ohne ihn mit Goldoni im Uebrigen vergleichen zu wollen, hat er doch darin eine ähnliche Bedeutung für das Theater seiner Nation gehabt, daß er die Volksbühne aus einem Zustande der Versunkenheit erhob und ihr, ganz allein, ein entsprechendes Repertoire für die Dauer eines ganzen Menschenalters schuf. Hardy hat, nachdem die Drucker sich unbefugt der Herausgabe seiner Dramen zu bemächtigen anfingen, von 1624—28 eine Auswahl derselben in 6 Theilen herausgegeben. Sie umfaßt im Ganzen 41 Dramen (worunter auch 6 Pastoralen), von denen das früheste Les chastes et loyales amours de Théagène et de Cariclée (1601) nach dem Roman des Heliodor allein aus 8 Dramen besteht, was darauf hinweist, wie sehr bei ihm das epische Element des Begebenheitlichen wieder bevorzugt ist. Die spätesten Stücke der Sammlung sind Phraates ou les vrais amants und Le triomphe d'amour aus dem Jahre 1623.**)

Es scheint, daß Hardy der erste Dramatiker war, bei welchem der spanische Einfluß auf das französische Theater bestimmter hervortritt. Dies ist jedoch auch bei ihm, so weit es sich heute beurtheilen läßt, nicht vor dem Jahre 1612 der Fall gewesen, in welchem seine Tragikomödie La force du sang, eines seiner besten Stücke, zuerst gegeben worden ist. Es behandelt den Stoff der gleichnamigen Cervantes'schen Novelle. Auch die Tragikomödien Felismène (1613), La belle Egyptienne (1615), Lucrèce ou l'adultère punie (1617), Frégonde (1621) sind dem Spanischen nachgebildet.

---

*) In diesem Jahre ist nämlich von seiner Wittwe die Rede.

**) Bei Parfait IV. p. 20. findet sich ein chronologisches Verzeichniß der in jenen sechs Bänden enthaltenen Stücke.

Spanischer Einfluß zeigt sich auf dramatischem Gebiete zuerst in den Uebersetzungen der spanischen Celestina. Mit dem Erscheinen des Cervantes und Lope de Vega's mußte er wachsen. Durch die Vermählung Ludwigs XIII. mit Anna von Oestreich kam der spanische Geschmack sogar längere Zeit in die Mode, zumal er auch noch von Richelieu begünstigt wurde. Doch hatte er immer mit dem italienischen Einfluß zu kämpfen, der durch Maria von Medicis, der Gemahlin Heinrichs IV., bei deren Ankunft in Frankreich sich auch Rinuccini in ihrer Gefolge befand, und durch das Hôtel Rambouillet, wennschon in sehr verschiedener Weise, zur Herrschaft gebracht worden war.

Die Verletzung der Einheit von Ort und Zeit, sowie die freie Behandlung der geschlechtlichen Liebe, deren man Hardy beschuldigt, braucht er dem spanischen Drama aber nicht erst entlehnt zu haben. Dies dürfte bei ihm wohl mehr mit dem mittelalterlichen Drama zusammen hängen, an dessen epischer Darstellungsweise und zum Theil roher Naivetät die Volksbühne immer noch festgehalten hatte. Wenn er in einem seiner Stücke eine Courtisane auf die Bühne bringt und sie ihrem Gewerbe gemäß sprechen läßt, wenn in einem andren eine Frau in offnem Ehebruch von ihrem Manne überrascht wird, wenn in der Scedase zwei Mädchen fast vor den Augen der Zuschauer Gewalt erleiden, wenn die Liebhaber und Liebhaberinnen in ihren Liebkosungen fast bis an die letzte Grenze des Natürlichen gehen, so wird man dabei nicht blos zu berücksichtigen haben, daß Scenen dieser Art nur nebenher laufen, sondern auch, daß sowohl Publikum wie Darsteller damals ausschließlich aus Männern bestanden. Im Wechsel der Scene ist Hardy besonders weit in den Amours de Théagène et de Cariclée, sowie in der Elmire ou l'heurese bigamie (1615) gegangen, worin sich die Geschichte des Grafen Gleichen behandelt findet.

Wie vielen Ungereimtheiten und Geschmacklosigkeiten, wie vieler Rohheit und Grausamkeit, wie vieler Trivialität und Schwülstigkeit man bei Hardy auch immer begegnet, eine gewiße dramatische Lebendigkeit, eine gewisse Kraft und Natürlichkeit wird man ihm für seine Zeit doch nicht absprechen können. Wenn es vielen seiner Stücke auch an einem plan- und kunstmäßigen Aufbau, an geschlossener Motivirung, an Concentration des Interesses fehlt, so verstand er doch fast immer die Theilnahme seiner Zuschauer zu erregen und festzuhalten. Hardy selbst wendet gegen die Angriffe seiner gelehrten Gegner ein, daß der äußere

Zwang, unter welchem seine vielen Arbeiten entstanden, ihn wegen der Unvollkommenheiten derselben wohl entschuldigen dürfte. „Nos champignons rimeurs — setzt er im Avertissement des III. Bandes seiner Dramen hinzu — trouvent étrange, qu' en des poëmes si laborieux et de si long étendue il se trouvent quelques rimes licentieuses ou forcées; mais lorsque ces vénérables censeurs auront pu mettre au jour cinq cens poëmes de ce genre, je crois qu' on y trouvera bien autrement à reprendre; non que la qualité ne soit icy préférable à la quantité, et que je fasse gloire du nombre, qui me déplaît: au contraire et à ma volonté, que telle abondance se pût restraindre dans les bornes de la perfection.“ Hardy hatte jedenfalls weniger Unrecht mit Selbstgefühl auf den Einfluß hinzuweisen, welchen er auf die Entwicklung der französischen Bühne ausgeübt hat, als diejenigen, welche ihm diesen Einfluß ganz absprechen wollen, da kein Geringerer als Corneille (in seinem Examen de Mélite) zugestehen konnte, daß er bei seinen ersten theatralischen Versuchen nichts als ein Wenig gesunden Sinn (un peu de sens commun) und die Muster Hardy's zu Führern gehabt.

Hardy's Stücke zerfallen in Tragödien, Tragicomödien und Schäferspiele (Bergeries). Auch er hat noch an der Gewohnheit festgehalten, die letztern in vierfüßigen gereimten Versen zu schreiben, wogegen jene in gemischten 5 und 6 füßigen Versen verfaßt sind. Auch bei ihm läßt sich der Unterschied zwischen Tragédie und Tragicomédie nicht durchgehend auf feste Merkmale zurückführen. Doch gehören den letzteren meist die romanhaften Stoffe an, die wohl auch die beliebteren waren. Der Roman beherrschte damals die Phantasie der vornehmen Welt. Dies theilte sich den übrigen Kreisen mit. Auch den historischen Stoffen mußte ein galanter Anstrich gegeben werden, damit sie allgemeiner gefallen konnten. Doch war es bei einem so großen Repertoire, wie demjenigen Hardy's, natürlich, daß er die ganze Stoffwelt der Mythologie, der Geschichte, der epischen Dichtung noch mit heranzog.

Lange vermochte keiner der zeitgenössischen Dichter, von denen Antoine de Montchrétien noch der bedeutendste ist, seinen Ruhm irgend zu trüben, endlich sollte aber doch sein gerade im Zenith stehende Stern vor neuen am dramatischen Himmel aufgehenden Gestirnen noch während seines Lebens erbleichen.

Schon das Erscheinen der Amours tragiques de Pyramus et

Thisbé des Théophile de Viau im Jahre 1617 bezeichnet einen ganz außerordentlichen Erfolg. Dies hing mit dem Umschwunge zusammen, welcher sich mit dem ersten Decennium des 17. Jahrhunderts in dem gesellschaftlichen Tone der Kreise des höheren Lebens vollzogen hatte. Trotz der von Italien kommenden Einflüsse hatten die Bürgerkriege, welche Frankreich so lange verheerten, die Sitten verwildert, den Geschmack vergröbert. Der Ton des gesellschaftlichen Lebens war ein überwiegend rauher geworden. Mit Heinrich IV., welcher die Gewohnheiten des Lagers an den Hof gebracht hatte, hörte dieser letztere auf, tonangebend zu sein. Selbst Maria von Medicis, obschon sie den italienischen Einfluß begünstigte, besaß nicht den Geist und die persönliche Feinheit, um hierin eine wesentliche Besserung herbeizuführen. Was aber weder sie, noch Anna von Oesterreich vermochte, das sollte einer jungen Dame von seltenem Adel des Geistes und Herzens gelingen, welche ihr Haus neben der Hofhaltung dieser Königinnen zu einem Hofe des guten Geschmacks und des guten Tones zu machen verstand.

Cathérine de Rambouillet war die Tochter des Jean de Vivonne, Marquis de Pisani, eines der reichsten und angesehensten französischen Cavaliere. Ihre Mutter entstammte dem alten römischen Geschlecht der Savelli. Edelstes italienisches Blut war demnach in ihr mit edelstem französischen gemischt, was ihrem fein gebildeten Geist, der sich an den Dichtungen Tasso's, Montemayor's und Malherbes geschult und berauscht hatte, die vorzüglichsten Eigenschaften beider Nationen verlieh. 1588 geboren, wurde sie im Jahre 1600 im Alter von nur 12 Jahren dem Marquis von Rambouillet, Charles d'Angennes, vermählt. Der am französischen Hofe herrschende Ton stieß sie bald in einem Grade ab, daß sie nach der 1607 erfolgten Geburt einer Tochter eine davon zurückbleibende Schwäche zum Anlaß nahm, ihn völlig zu meiden, und sich ganz auf ihre Häuslichkeit zurückzuziehen. Ihr Salon, in dem sie die ausgezeichnetsten Männer und Frauen der Hauptstadt zu versammeln und festzuhalten verstand, wurde sehr bald zum Mittelpunkte des geistigen Lebens und zum Ausgangspunkte eines neuen Geschmacks, einer neuen gesellschaftlichen Bildung, welche mit reizvoller, zwangloser Natürlichkeit der geselligen Unterhaltung geistiges Interesse, Feinheit der Empfindung und besonders eine hohe Achtung vor der Natur und Würde des Weibes verband.

Der Adel des Herzens und des Geistes war hier gleichberechtigt mit dem der Geburt. — Die Bedeutung dieses gesellschaftlichen Kreises, welcher allmählich gesetzgeberisch nicht nur in den Dingen des Geschmacks, sondern selbst der Literatur wurde, sollte sich noch steigern, nachdem die Marquise das von ihrem Vater ererbte Palais Pisani in der Rue Thomas du Louvre in einer den Zwecken dieser Gesellschaft entsprechenden Weise nach ihren Plänen hatte umbauen und nach ihrem Geschmacke einrichten lassen, was in der Zeit von 1610—1617 geschah.*) In diesem, allseitige Bewunderung erregenden Gebäude, welches nun den Namen des Hôtel de Rambouillet erhielt,**) und von dem das Fräulein von Scudéry in dem Roman Cyrus eine enthusiastische Schilderung gegeben, war jeden Mittwoch in den Mittagsstunden großer Empfang, was den vertraulicheren Umgang mit den bevorzugten Freunden des Hauses an den übrigen Tagen nicht ausschloß. Fast alle berühmten Namen der Hauptstadt waren vertreten. Selbst die Prinzen des königlichen Hauses, Condé und Conti, und Mademoiselle de Bourbon kamen, dem guten Geschmack und der lebenswürdigen Marquise zu huldigen, sowie der geistigen Anregungen der Conrart, Gombauld, Scudéry, Chapelain, Racan, Maynard, besonders aber Malherbe's theilhaftig zu werden, welcher den Mittelpunkt dieses Kreises bildete, zu dessen Zierden besonders noch Ménage, Balzac und Voiture gehörten, wie auch das Fräulein von Rabutin-Chantal, spätere Frau von Sevigny und die damals noch unverheirathete, durch ihre Erzählungen berühmte Gräfin von Lafayette.

So sehr dieser Kreis aber auch eine schöne Natürlichkeit und Klarheit in Leben, Sprache und Dichtung anstrebte, so wurde, wie dies der tonangebende Malherbe, noch mehr aber die enthusiastische Bewunderung der Schäfer-Dichtungen Tasso's, Guarinis, Montemayors schon erwarten läßt, doch auf die Form ein zu großes Gewicht gelegt, daher der Einfluß, welchen derselbe auf die Literatur jener Tage ausübte, auch mehr auf die Form des sprachlichen Ausdrucks, als auf den Inhalt

*) Siehe über die Marquise und das Hôtel de Rambouillet: Victor Cousin, La société française au 17. siècle. Paris 1858. — Tallément des Reaux Historiettes, 3. éd. Paris 1854. — P. L. Roederer, Memoire pour servir à l'histoire de la société polie en France. Paris 1835. — Lotheissen, a. a. O.

**) Das alte Hôtel de Rambouillet wurde von Richelieu angekauft und in das Palais Cardinal verwandelt, das später den Namen Palais royal erhielt.

gerichtet war und den eigenthümlichen Charakter derselben mit fördern half, den Guizot in die Worte zusammenfaßt, „daß trotz der Mannichfaltigkeit, welche sie zeige, der Mangel an jeder wahren, tiefen Empfindung und an jener Inspiration, welche unmittelbar aus der Wirklichkeit geschöpft, sich erst in das Gebiet der Phantasie erhebt, ehe sie in die Verse des Dichters übergeht, ihr charakteristisches Merkmal sei*).

Für eine solche Disposition des Geistes lag nichts so nahe, als wenn auch ganz wider Willen, eine künstliche und erkünstelte Natürlichkeit an die Stelle der echten zu setzen und in einer gesuchten und verdunkelnden Bildlichkeit des Ausdrucks, in ein zierliches aber doch nur halb conventionelles, halb spitzfindiges Spiel mit Worten zu gerathen. Es kann daher auch nicht Wunder nehmen, daß eine Erscheinung wie d'Urfé's Astrée von der 1610 der erste Theil erschien**) und welche eine Art Revolution in den Empfindungen und Anschauungen der höheren Lebenskreise des ganzen gebildeten Europas herbeiführte, auch auf den Kreis des Hôtel de Rambouillet einen ganz berauschenden Eindruck ausübte, noch daß ein Schriftsteller wie Marini, welcher 1615 von dem Italiener Concini, Marschall d'Ancre, dem erklärten Günstling der Königin Mutter, nach Paris berufen worden war und die Gunst der Lage trefflich auszubeuten verstand,***) auch von ihm mit Bewunderung aufgenommen wurde, ja daß Affectation und Prüderie allmählich, wenn auch in unmerklicher Weise in ihn eindrangen und den anfänglichen Ehrennamen der Précieux und Précieuses endlich in einen

*) Guizot, Corneille et son temps. Paris 1858. S. 85.

**) 1616 folgte der zweite, 1620 der dritte, 1627 der vierte. Der fünfte Theil rührt von Balth. Baro, dem früheren Secretär d'Urfé's her, der ihn nach Aufzeichnungen dieses letzteren ausführte. Baro, 1600 zu Valencia geb., 1650 gest., hat auch eine ziemliche Zahl dramatischer Werke geschrieben und wurde später Mitglied der Academie.

***) Gleich als Marini seinen ersten Besuch bei Concini gemacht und dieser ihm beim Abschied gesagt hatte, sich 500 Goldthaler bei seinem Schatzmeister auszahlen zu lassen, ließ er sich statt ihrer 1000 geben. Teufel! sagte Concini bei seiner nächsten Begegnung mit ihm, welch ein Neapolitaner ihr seid. Excellenz können sich gratuliren, erwiderte Marini, daß ich nicht 3000 verlangt habe. Ich verstehe das Französische nicht. — Obwohl der Marschall im nächsten Jahre ermordet wurde, wußte sich Marini doch in der Gunst der Königin Wittwe zu halten und kehrte erst 1622 nach Italien zurück. Siehe über diese Verhältnisse Chasles. Le Marino, sa vie et son influence in La France, l'Espagne et l'Italia. Paris 1877.

Spottnamen verwandelten, was freilich erst unter dem Einfluß der kleineren Nebenkreise geschah, welche den Ton des Hôtel Rambouillet nachahmten und ihn dabei übertreibend carrikirten. Der Marinismus, in dem spanischer und italienischer Geist sich mischte, kam rasch in Frankreich in Aufnahme, er wurde eine Sache der Mode, wie ihn ja Chapelain ausdrücklich in dem spanischen Dichter Gongora empfahl. Der Erfolg von Theophile's Pyrame et Thisbé beruht wesentlich mit auf ihm, da dieser ihn hier zuerst auf das französische Drama übertrug.

Théophile de Viau wurde 1590 zu Clérac geboren. Einer alten Hugenottenfamilie angehörend, hoffte er sein Glück in Paris bei Heinrich IV. zu machen und wurde von diesem auch freundlich aufgenommen, doch bereitete die Ermordung desselben diesem aussichtsreichen Verhältnisse zu bald nur ein Ende, da Viau sich Concini nicht anschließen mochte. Er fand jedoch einen Rückhalt an dem lebenslustigen Herzog Henry de Montmorency. Ein freundschaftliches Verhältniß zu Balzac, mit dem er damals eine Reise nach den Niederlanden unternahm, hatte gleichfalls nur kurze Dauer. Nach Concini's Tode näherte er sich wieder dem Hofe. Der freie antikirchliche Ton, den er in der Unterhaltung und in seinen Satiren anschlug, zog ihn jedoch Verfolgungen zu, gegen die selbst der Herzog ihn nicht immer zu schützen vermochte, so daß er im Jahre 1619, um sich zu retten, ins Ausland fliehen und um später zurückkehren zu können, wie man behauptet, den calvinistischen Glauben abschwören mußte. (?) Im Hause Montmorency's hatte er auch den Dichter Jean Mairet kennen gelernt, mit dem ihn bald die engste Freundschaft verband. 1623 wurde er wegen einer Sammlung anstößiger Gedichte, die unter dem Namen Le parnasse satirique*) du Sieur Théophile erschienen war, von der ihm aber nur einige wenige Stücke angehörten, des Atheismus beschuldigt, zum Feuertode verurtheilt, in effigie verbrannt, kurze Zeit später auch selber ergriffen und zwei Jahre gefangen gehalten. Seine Vertheidigungsschriften hatten wenigstens eine Milderung des Urtheilsspruches zur Folge, der nun auf Verbannung lautete. Théophile's Gesundheit war aber erschüttert, so daß er bereits im nächsten Jahre, 25. September 1626, im Palast seiner Schützers und Freundes, des Herzogs von Montmorency, starb. Théophile war eine edle, freimüthige Natur, treu,

*) Sie erlebte mehr als zehn Auflagen.

kühn, furchtlos, phantasievoll und abenteuerlich. Er fiel der kirchlichen Reaction zum Opfer, der es auch gelang, das Bild dieses Mannes zu fälschen, der zu den interessantesten Persönlichkeiten der Zeit gehört.*)

Sein vorgenanntes Trauerspiel, welches wahrscheinlich 1617 zum ersten Male auf dem Theater du Marais gespielt wurde und vielleicht auf dieses die Aufmerksamkeit der vornehmen Welt zuerst hingelenkt hat, behandelt einen ähnlichen Stoff wie Shakespeare's Romeo und Julia, aber die große, in ihrer Heftigkeit sich selber verzehrende Leidenschaft des britischen Dichters erscheint hier ins schäferlich Schmachtende und Gekünstelte und dabei Platte herabgezogen. Dramatisch und selbst theatralisch ist dieses Stück in der That von geringerem Werth als die Hardy'schen Dramen, aber die Rohheit des Ausdrucks ist hier verschwunden, die Plattheit gemildert. Die Sprache strebt nach gewählter Feinheit und erreicht sie zum Theil. Die Empfindung ist, wenn auch gekünstelter, jedenfalls edler. Im Uebrigen erklärt sich der Erfolg**) dieser Dichtung nur aus der Moderichtung und der eigenthümlichen geistigen Atmosphäre der Zeit, denen sie entsprach und die sie in bestimmter Weise zum Ausdruck brachte.

Epochemachender noch war eine andere Erscheinung. Das Schäferdrama Les bergeries ou Arténice von dem Marquis de Racan (1618), welches, wie es den Schäfernamen der Marquise von Rambouillet trug, auch vorzugsweise die in ihrem Kreise herrschenden Anschauungen poetisch verherrlichen wollte und daher von diesem, dem Racan ja selbst angehörte, auch mächtig gefördert wurde.

Honoret de Bueil, Marquis de Racan***) wurde 1589 zu Schloß Roche-Racan in der Tourraine geboren. Er hatte zwar nicht studirt, die Bekanntschaft Malherbe's weckte jedoch das in ihm schlummernde poetische Talent, welches ihn in die literarische Laufbahn riß. Malherbe schätzte von seinen Schülern Maynard als denjenigen, welcher die meiste Durchbildung hatte, Racan aber als den, welchem die größere poetische Kraft innewohnte. Boileau stellte ihn als lyrischen Dichter sogar noch über Malherbe; auch gehörte er später zu den ersten Mitgliedern der Academie. Er starb 1670 zu Paris.

*) Siehe über ihn: Chasles, a. a. O.

**) Beauchamps giebt von 1621—56 fünf verschiedene Ausgaben an.

***) Parfait, a. a. O. IV. 309. — Tallémant des Reaux. Paris 1834. II. 127.

Trotz all ihrem Ruhm und all ihren Erfolgen*) hat die Bergerie des Racan nur einen sehr geringen dramatischen Werth und wenn man zu ihrer Zeit die Sprache als eine besonders gesunde und angemessene rühmte, so beweist dies nur wie sehr sich die damalige gebildete Welt der Natur entfremdet hatte, womit nicht in Abrede gestellt werden soll, daß diese Dichtung nicht auch Stellen von wahrer und tiefer Empfindung enthält.

Der Erfolg derselben drängte ein ganzes Decennium die Tragödie in den Hintergrund und erst durch den Cid wurde der in ihr herrschende, durch die Romane Montemayor's und d'Urfé's in die Mode gebrachte Geschmack von der Bühne wieder verscheucht. Doch halte ich die Behauptung Eberts**) für zu weitgehend, daß seit ihrem Erscheinen bis zu Mairet's Sophonisbe kein Trauerspiel mehr gespielt worden sei, als ausnahmsweise Theophile's Pyrame et Thisbé und einige der älteren Tragödien Hardy's. Es ist vielmehr mit Sicherheit anzunehmen, daß Hardy mindestens bis zum Jahre 1628 für die Bühne thätig blieb und seine Stücke auch noch nach seinem Tode gespielt wurden, da es z. B. in der Comédie des Comédiens des Scudéry vom Jahre 1635 auf die Frage: „Quelles pièces avez-vous?“ heißt: „Toutes celles de feu Hardy.“ Auch würde Corneille sich sonst schwerlich noch 1630 auf ihn als sein Muster berufen haben. Beauchamps und Gebrüder Parfait machen aber außerdem noch eine ziemliche Zahl in diese Zeit fallender Tragödien und Tragikomödien namhaft, unter deren Verfassern sich die Namen Montchrestien, Gelardon, Gibois, Bellone, Toustain, Costignon, Mamefray, Mairet, Troterel, Borée, de la Croix, Rotrou, Auvray befinden.

Unter den Pastoraldichtern des Zeitraums zeichnen sich Mairet durch seine Silvie (1621) und Silvanire (1625), Gombauld durch seine Amaranthe (1625), De la Croix durch seine Climène (1628), Pichou durch Les folies de Cardenis (1629, nach Cervantes), Du Cros durch die Uebersetzung des Bonarelli'schen Fillis de Scire (1629; (auch Pichou lieferte 1630 eine Uebersetzung davon, die viel Aufsehen

*) Beauchamps giebt von 1625 bis 1698 7 Ausgaben an. Auch sagt er, daß Racan in der Arténice eine Dame aus Termes, Cathérine Chabot, verherrlicht habe.

**) A. a. O. S. 199.

erregte), Rayssiguier durch Les amours d'Astrée et de Céladon (1630) und Baro durch seine Cloris aus. Von ihnen allen kann hier aber nur Mairet eine kurze Betrachtung zu Theil werden.

Jean de Mairet oder Mayret*), einer alten, streng katholischen Familie Westphalens entstammend, wurde am 4. Januar 1604 zu Besançon geboren, das damals noch nicht zu Frankreich gehörte, wohin sich aber sein Großvater vor dem in seine Heimath eindringenden Protestantismus geflüchtet hatte. Jean verlor frühe Vater und Mutter und wurde hierdurch in seinen Studien unterbrochen, die er jedoch später im Collège des Grassins zu Paris wieder aufnahm. Unter dem Einflusse Theophile's de Viau, mit welchem er näher bekannt ward, schrieb er im Alter von nur erst 16 Jahren die Tragikomödie Chriséide et Arimand, in welcher er einen der Asträa entnommenen Stoff behandelte und den schäferlichen Ton in die Tragödie einführte. 1621 folgte dann La Silvie, 1625 La Silvanire, 1627 das Lustspiel Les galanteriers du duc d'Ossone, 1628 die Virginie und 1629 sein Meisterwerk Sophonisbe.**) — Im Jahre 1625 hatte Mairet sich dem Großadmiral Herzog von Montmorency, auf dessen Zug gegen den Herzog von Soubise angeschlossen, sich auch durch Tapferkeit ausgezeichnet, so daß er nach beendetem Feldzug in das Gefolge desselben aufgenommen wurde. Richelieu, dem er mittlerweile auch bekannt worden war, ließ ihm die zwischen ihm und Montmorency ausgebrochene Feindseligkeit nicht entgelten. Er nahm ihn nach dessen Tode in seine Dienste auf. Der Streit, in den Mairet später mit Corneille gerieth und in dem er keine glückliche Rolle gespielt hat, verleidete ihm Paris und die Bühne. Die im Jahre 1637 zur Aufführung gekommene Sidonie war sein letztes dramatisches Werk. Nur kurze Zeit später zog er sich nach Maine zurück, wo er sich 1648 verheirathete und dann nach Besançon übersiedelte. Hier widmete er sich den Angelegenheiten seines Landes, was ihn zu verschiedenen

---

*) Parfait, Gebr., a. a. O. IV. S. 338. — Gaston Bizos, Etude sur la vie et les oeuvres de Jean de Mairet. Paris 1877. — Lotheissen, a. a. O. I. S. 327. — Ebert, a. a. O. S. 206.

**) Im Druck erschien die Sylvie 1629 und erlebte bis 1681 sechs Auflagen; La Silvanire 1631, Virginie 1635, Les galanteries 1636, Sophonisbe 1655 (?). Ihr folgten noch 6 Stücke, die in der Gesammtausgabe der Dramen von 1650, Paris. 3 Bde., enthalten sind.

Malen in diplomatischen Sendungen nach Paris führte, wo er vom Jahre 1659 aufs Neue für längere Zeit seinen Wohnsitz nahm. Erst 1668 zog er sich wieder nach seinem Geburtsort zurück, in dem er zwei Jahre später verschied.

Man hat gesagt, daß Chapelain einer der ersten Gelehrten gewesen sei, welcher die Lehre, die Dauer der dramatischen Handlung dürfe vier und zwanzig Stunden nicht überschreiten, in Frankreich aufgestellt und insbesondere Mairet bestimmt habe, dieselbe praktisch in Anwendung zu bringen, was dann in dessen Sophonisbe geschehen sei.*) Indessen ist andrerseits schon darauf hingewiesen worden, daß Mairet diese Regel bereits früher kannte, da er in seiner Vorrede zur Silvanire erklärt, letztere auf Anregung des Grafen Carmail und des Cardinals de la Valette geschrieben zu haben, welche ihn aufgefordert hätten, eine Pastorale zu dichten, bei welcher die Regeln der italienischen Dramatiker genau beobachtet wären. Mairet, ohne Chapelain's hierbei im geringsten zu erwähnen, nimmt vielmehr die Miene an, als ob er die Regeln der Einheit von Ort und Zeit erst selbst von den Werken der Italiener und Griechen abgeleitet habe und ist nicht wenig stolz darauf, ihnen in seiner Dichtung so völlig entsprochen zu haben, daß die Handlung derselben mit dem Morgen des einen Tages beginne und mit dem des folgenden schließe. Auch enthalte sie die vier wesentlichen Theile, aus denen nach den alten Grammatikern jedes der uns bekannten Werke des Terenz bestehe, nämlich den Prolog, die Prothese, die Epithese und die Katastrophe. Allein um wie vieles früher die Regel der 24 Stunden in Frankreich schon aufgestellt worden war, beweist u. A. die Art poétique des Vauquelin de la Fresnay (Caen 1605), in welcher es heißt:

> Le théâtre jamais ne doit être rempli
> D'un argument plus long que d'un jour accompli.

Vielleicht nicht so bestimmt formulirt, lag überhaupt schon den frühesten Versuchen der Franzosen, die Alten und die Italiener im Drama nachzuahmen, die Lehre von den Einheiten zu Grunde, nur

*) D'Olivet, welcher die Pelisson'sche Geschichte der französischen Academie fortgesetzt hat, berichtet sogar, daß Chapelain unmittelbar nach einer Conferenz beim Cardinal Richelieu, in der er die Nothwendigkeit der drei Einheiten bewiesen, eine Pension von 1000 Ecus von diesem ausgesetzt worden sei.

daß sie gleich von Beginn selbst noch von solchen Dichtern, sei es aus Ungeschicklichkeit und Leichtfertigkeit oder absichtlich verletzt wurde, von denen man die Kenntniß derselben gerade erwarten durfte. So klagt bereits Jacques Grévin um 1661 über die groben Fehler, die man sich täglich bei den Spielen der Universität zu Paris zu Schulden kommen lasse, die statt Muster für jede Art der Vervollkommnung in den Wissenschaften zu sein, in der Manier der herumziehenden Comödianten bluttriefende Stücke zur Darstellung brächten, welche oft zwei oder drei Monate umfaßten.

Der Erfolg der Silvie und der Silvanire war ein ganz außerordentlicher, obschon Mairet die besten Werke der Italiener in dieser Gattung, ja selbst die Bergerie Racan's damit nicht erreichte, welche sie in Bezug auf Geschmack, Adel der Empfindung und Anmuth des sprachlichen Ausdrucks doch so weit überragt. Konnten von ihr Gebrüder Parfait doch sagen, daß sie durch edle Einfachheit der Gedanken und durch Correctheit und Eleganz der Sprache sich wie ein Werk ausnehme, das erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschrieben worden sei. Auch Les galanteries du duc d'Ossone sind heute fast nur durch das im Jahre 1635 geschriebene Vorwort wichtig, insofern eine Stelle desselben den damaligen Zustand der Bühne, der gesellschaftlichen Sitten und des Geschmacks, sowie den Entwicklungsgrad des damaligen Lustspiels beleuchtet. Obschon es nämlich in dieser Stelle heißt, daß das Theater jetzt so viel von seiner früheren Rohheit verloren habe, um ehrbaren Frauen den Besuch desselben ebenso unbedenklich erscheinen zu lassen, wie den des Gartens des Luxembourg, enthält es doch eine Scene in welcher ein Cavalier, ein nächtliches Rendezvous bei einer Schönen suchend, in deren Bette ein andres ihr zur Wächterin gestelltes Mädchen findet, die Stelle der inzwischen einem Liebesabenteuer nachgegangenen Schönen dort einnimmt, dem die erwachende Schläferin aufs Gefügigste zustimmt, ihm einzig empfehlend, hübsch verständig zu sein; worauf sich der Vorhang, dieser Verständigkeit freien Spielraum zu geben, gutmüthig schließt. Daß derartige Scenen nicht vereinzelt standen, beweisen die etwas späteren Stücke La bague de l'oubli von Rotrou und der Clintandre Corneille's.

Das Lustspiel war seit Larivey von den gelehrten Dichtern nur wenig angebaut worden. Man wird in den Verzeichnissen der dramatischen Werke der ersten drei Decennien des 17. Jahrhunderts nur

selten einem reinen Lustspiel begegnen. Unter den 41 erhalten gebliebenen Stücken Hardy's befindet sich auch nicht ein einziges. Nicht nur das Volk, auch die Vornehmen hielten an den alten Farcen und Possen und an den durch die Italiener in Aufnahme gekommenen Stegreifspielen fest. Heinrich IV. ließ sich zu seiner Kurzweil die Possenreißer des Hôtel de Bourgogne und des Théâtre du Marais in sein Cabinet kommen. Auch Richelieu fand noch an diesen Späßen Gefallen. Wozu dann noch kam, daß die Poetik des Aristoteles, welche nun einmal den Gebildeten der Zeit als ästhetisches Evangelium galt, über das Lustspiel nur einige wenige Bemerkungen enthielt. So waren denn die Theater neben den gezierten und affectirten Bergeries und den bei aller Plattheit gespreizten Tragödien und Tragicomödien immer noch hauptsächlich von Farcen und Possenreißereien erfüllt, die sich wohl kaum über die früheren erhoben, aber mittelst der nach dieser Richtung hin durch den Einfluß der Italiener außerordentlich entwickelten Schauspielkunst mit einem gewissen Recht Gefallen erregen konnten.*)

Einen epochemachenden Erfolg erzielte Mairet nur noch mit seiner Sophonisbe. Derselbe beruhte aber nicht nur auf der darin beobachteten Regelmäßigkeit. Das Stück erhob sich durch eine edle Sprache und eine höhere Behandlung der Leidenschaften und Charaktere wirklich über die bis jetzt erschienenen Tragödien der Zeit, wenn es auch Trissino's Dichtung noch entfernt nicht erreichte. Dabei macht sich ein entschiedeneres Streben nach Composition und dramatischer Gliederung und eine freiere, künstlerischeren Zwecken entsprechende Auffassung des Stoffes bemerkbar; obwohl es möglich ist, daß Mairet zu letzterem nur durch die Absicht bestimmt wurde, soviel wie möglich von Trissino's Darstellung, der sich ängstlich an den historischen Stoff gebunden hatte, abzuweichen, um originell zu erscheinen. Er folgte dem Berichte Appian's, welcher dem Ehebunde der Sophonisbe mit Syphax ein Verlöbniß mit Masinissa vorausgehen läßt, an dessen Vollziehung dieser durch die Politik Karthago's gehindert worden. Syphax bleibt bei Mairet in der Schlacht, so daß Sophonisbe zwar unmittelbar nach seinem Tode, aber doch erst nach diesem, ihrem früheren Verlobten zum neuen Bunde die Hand reicht. Es ist keine Frage, daß Mairet seine Heldin hierdurch dem tragischen Mitleid um Vieles näher gerückt hat. Sein

*) Man findet einige dieser Farcen bei Gebrüder Parfait mitgetheilt.

Stück wurde selbst neben den Meisterwerken des Corneille noch lange geschätzt. Auch unterlag dieser, als er 1663 denselben Stoff behandelt hatte. Mairet, der damals wieder in Paris lebte und sich mit ihm wieder ausgesöhnt hatte, wurde hierdurch aufs Tiefste erregt und verletzt; es waren ihm neue Waffen gegen den alten Gegner in die Hände geliefert, was Corneille wahrscheinlich veranlaßte, sich im Vorwort zu seiner Sophonisbe zu entschuldigen, diesen Stoff nochmals behandelt zu haben, der, wie er wohlwisse, Mairet die Unsterblichkeit sichere.

Das Erscheinungsjahr der Mairet'schen Sophonisbe ist eins der denkwürdigsten in der Geschichte des französischen Dramas. In ihm wurde der erste Grund zur Bildung der französischen Academie gelegt, in ihm, das vielleicht auch das Todesjahr Hardy's ist, betrat neben verschiedenen andren Autoren, der große Corneille zum ersten Mal die französische Bühne.

III.

Pierre Corneille und die zeitgenössischen Dramatiker bis Racine.

Pierre Corneille. — Erstes Debut. — Das Gesetz der drei Einheiten. — Der Cid. — Scudéry's Angriffe. — Gründung der französischen Academie. — Urtheil derselben über den Cid. — Richelieu's Verhalten dabei. — Sein Verhältniß zu Corneille. — Verhältniß des Cid zu den Dichtungen Guillen de Castro's und Diamante's. — Charakter der Corneille'schen Tragödie. — Ihre Schwächen und Vorzüge. — Corneille's Compositionsweise: sein Pathos, seine Charakteristik. — Horace und Cinna. — Einfluß der Theorie auf Corneille's Dichtung. — Polyeucte. — Verhältniß Corneille's zum spanischen und altclassischen Drama. — Corneille's Größe und nationale Bedeutung. — La mort de Pompée; Le Menteur; Rodogune. Lessings Beurtheilung der letzteren. — Eintritt in die Academie und theilweise Uebersiedelung nach Paris. — Charakteristik von Corneille's Persönlichkeit. Héraclius; Andromède; Don Sanche d'Aragon; Nicomède. — Die Bewunderung als tragisches Princip. — Erster Rücktritt vom Theater. — Wiederaufnahme der dramatischen Thätigkeit. — Sophonisbe. — Neue literarische Fehden. — Corneille's dramaturgische und kritische Abhandlungen. — Verhältniß zu Molière und Racine. — Sinken der poetischen Kraft. — Rücktritt vom Theater und Tod. — Rotrou. Boisrobert. Ouville. Colletet. — Richelieu. — Desmarets. Scudéry. Ryer. Calprenède. Tristan l'Hermite. Mesnadière. Aubignac. Benserade. Thomas Corneille. Scarron. Quinault.

Die großen Entwicklungsepochen der dramatischen Poesie sind immer von dem einzelnen dichterischen Genius, zugleich aber auch von

dem Verhältnisse desselben zur Bühne ausgegangen und von beiden bestimmt worden. Immer wurde aber diese hierbei mit emporgehoben. Dies war auch bei Corneille der Fall, der ganz unmittelbar für die Bühne dichtete, deren Zustand dabei fest in's Auge faßte, bei seinen ersten Werken mehr den Bühnendichter Hardy, als irgend einen der classischen und gelehrten Dichter zum Vorbilde nahm, sich aber ebenso wenig den Untersuchungen über das Wesen des Dramas verschloß, nicht um den Ergebnissen derselben blindlings zu folgen, sondern mit freiem Geist und Urtheil sich dasjenige davon anzueignen, was er darin als wahr und brauchbar erkannte.

Pierre Corneille*) entstammte einer angesehenen Familie der Normandie. Er wurde am 6. Juni 1606 zu Rouen geboren, wo sein Vater Avocat du roi à la table de marbre de Normandie und maître du particulier des eaux et forêts war. Seine Mutter, Marthe le Pesant des Boisguilbert, war die Tochter eines maître des comptes. Für die geistliche Laufbahn bestimmt, erhielt er seine Erziehung in Rouen bei den Jesuiten. Nach beendeten Studien wählte er gleichwohl den Beruf seines Vaters und trat 1627 in den Advocatenstand ein. Corneille sagt selbst, daß ihn die Liebe zum Dichter gemacht und Fontenelle hat einer Anecdote den Schein der Wahrheit gegeben, nach welcher er in seiner Mélite ein Ereigniß seines Lebens geschildert haben soll. Dies widerspricht jedoch der Thatsache, daß die erste und einzige Liebe seiner Jugend, der er nach seiner eigenen Versicherung bis zu seiner späten Verheirathung treu geblieben zu sein scheint, insofern eine unglückliche war, als ihr vergötterter Gegenstand, die spätere Madame Dupont, die Frau eines andern, eines Maître des comptes wurde, ihn aber immer eine treue Freundschaft bewahrt haben muß, da er fast alle seine Arbeiten vor der Veröffentlichung ihrem Urtheile vorlegte, dem er, nach seinem eigenen Bekenntnisse,

*) Fontenelle, der Neffe Corneille's, Vie de Corneille T. II. Oeuvres de Fontenelle. Paris 1818. Auch in der mir vorliegenden Voltaire'schen Ausgabe des Théâtre de Corneille, Paris 1774, enthalten. — Parfait, a. a. O. V. S. 294. — La Harpe a. a. O. T. IV. u. V. — Taschereau, Histoire de la vie de Corneille Paris 1829. — Villemain, Cours de littérature du 17. siècle. Paris 1829. — Guizot, Corneille et son temps Paris 1852. — Nisard, Histoire de la littérature française. III. Ed. 1863. II. p. 97. — St. Beuve, Portraits littéraires. Nouv. édition. Paris 1876. I. p. 29. — Lotheissen, a. a. O. II. Bd.

vieles verdankte. Auch sonst sieht der in der Mélite geschilderte Vorfall dem sittlichen, treuen Corneille nicht eben ähnlich. Nach ihm würde ihn einer seiner Freunde bei seiner Geliebten eingeführt haben, damit er deren Schönheit bewundere, welchem Verlangen er jedoch in solchem Umfange entsprochen hätte, daß er sich selbst an die Stelle desselben gesetzt. Wenn ihm in diesem Lustspiele von schäferhaftem Inhalt die Liebe die Feder geführt, so hat ohne Zweifel die in ihm inzwischen erwachte Neigung für das Theater das ihre doch ebenfalls beigetragen.

Ich habe erwähnt, daß die Gesellschaft des Theater du Marais zuweilen auch in Rouen spielte. Dies geschah wahrscheinlich jetzt um so öfter, weil zu dieser Zeit die Spiele im Theater du Marais wegen Mangels an Besuch unterbrochen gewesen sein müssen.*) Es heißt, daß Mondory, der Director einer Gesellschaft, die damals in Rouen spielte und wahrscheinlich die des Theaters du Marais war, die Mélite von Corneille empfangen, aber für Paris aufgespart habe, wohin er sich eben zu wenden entschlossen war und wo sie 1629**) an diesem Theater mit größtem Erfolge zur Darstellung kam. Corneille selbst sagt in seinem Examen de Mélite, der Erfolg sei ein so großer gewesen, daß er die neue Schauspielergesellschaft, die dieses Stück gegeben, bestimmt habe, sich in Paris niederzulassen, trotz der Verdienste derjenigen, welche bisher hier allein gespielt hatte.

Corneille hat in seinem Examen die Fehler des Stücks sehr freimüthig hervorgehoben. Er bekennt, damals sehr nachsichtig beurtheilt worden zu sein, da die Motive schwach, die Schürzung und Lösung

---

*) Die Darstellung der Histoire de la ville de Paris, nach welcher die Schauspieler des Hôtel du Marais sich aus diesem Grunde mit denen des Hôtel de Bourgogne vereinigt hätten, ist mindestens ungenau. Möglich, daß einzelne Darsteller des Marais damals zum Théâtre de l'hôtel de Bourgogne übergingen, doch begab sich die übrige Gesellschaft wahrscheinlich in die Provinz. Jedenfalls ist es unrichtig, daß die Mélite zuerst auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne gespielt worden sei und ihr Erfolg eine Theilung der Gesellschaft veranlaßt habe. Vielmehr trat eine Gesellschaft, an deren Spitze Mondory stand, mit diesem Stück von Rouen kommend, wieder im Marais auf, gleichviel ob diese Gesellschaft die frühere war oder nicht.

**) Fontenelle sagt zwar 1625, aber Gebrüder Parfait haben das Irrige dieser Annahme dargethan. Wie würde auch Corneille nach einem solchen Erfolge sieben Jahre für die Bühne unthätig geblieben sein können? — Als ersten Druck giebt Beauchamps den von 1633 an.

der Verwicklung aber mangelhaft wären. Wenn er gegen die Regeln gefehlt, so sei das daraus erklärbar, daß er sie noch gar nicht gekannt, und wenn er einige derselben gleichwohl befolgt zu haben scheine, so habe er dies dem Bischen gesunden Verstand (bon sens) zu danken, der ihn bei seiner Arbeit geleitet. „Er ließ mich die Einheit der Handlung finden, welche durch eine einzige Intrigue die Zerwürfnisse von vier Liebenden herbeiführt, er gab mir einen natürlichen Widerwillen gegen die abscheuliche Verwirrung ein, welche die Vorgänge eines einzigen Stücks zugleich nach Paris, Rom und Constantinopel verlegt, so daß ich die des meinigen sich in einer einzigen Stadt ereignen ließ.“ Den Erfolg erklärt er aus der Neuheit seiner Behandlungsweise und aus der Naivetät seines Stils. Man hatte bisher keine andere Art des Komischen gekannt, als dasjenige, welches aus der burlesken Uebertreibung der äußeren Erscheinung der Charaktere und aus possenhaften Späßen, Witzen und Zoten entsprang. Corneille entwickelte es dagegen aus den Verirrungen des menschlichen Herzens. Er führte Charaktere vor, die über dem geistigen Niveau selbst noch des römischen Lustspiels standen und bediente sich der Sprache der guten Gesellschaft, die er jedoch von dem Gezierten und Schwülstigen reinigte und auf eine edlere Natürlichkeit zurückführte. Auf der einfachen Natürlichkeit des Empfindungsausdrucks, welche diese Dichtung vor allen andren gleichzeitigen Dramen auszeichnet, beruhte wohl hauptsächlich der Zauber, welchen sie ausübte, wenn heute auch selbst noch in ihr vieles allzu reflectirt und gesucht erscheinen mag.

Als Corneille fast drei Jahre später mit seinem Clitandre hervortrat, hatte er sich die Regeln des Dramas bereits zu eigen gemacht. Er hatte ihnen in diesem Stücke völlig entsprechen wollen, wohl um den Einwürfen vorzubeugen, die sich gegen seine Mélite erhoben hatten, nicht aber, wie es in seinem Examen des Stücks nachträglich heißt, um zu zeigen, daß man in dem Zeitraum von 24 Stunden eine Menge Ereignisse zusammenhäufen, in einem erhabneren Ton vortragen und auch den Schauspielern gerecht werden könne, welche, wie später die Sänger Arien, recht viel Monologe und lange Reden zu haben wünschten, ohne daß das Ganze trotz alledem etwas zu taugen brauche, was ihm trefflich gelungen sei. Er sagte dies sicherlich nur, um die Niederlage des Stücks zu bemänteln. Dagegen mag es ihm damals noch Ernst mit der Versicherung gewesen sein, daß, wenn

auch in diesem Stück die Handlung der Regel von den 24 Stunden angepaßt erscheine, er deshalb noch keineswegs entschlossen sei, sich hieran für die Zukunft zu binden. „Einige schwören heute auf diese Regel, andere mißachten sie. Was mich betrifft, so habe ich nur zeigen wollen, daß wenn ich sie doch einmal nicht beobachten sollte, dies nicht aus Mangel an Kenntniß derselben geschieht.“ Er protestirt hier überhaupt gegen die Unfehlbarkeit der Regeln der Alten, weil er nicht einzusehen vermöge, warum die heutigen Dichter sich nicht ebenso gut Regeln aufstellen könnten, wie sie. „Da die Wissenschaften und Künste niemals beschlossen sind, so muß es erlaubt sein, zu glauben, daß die Alten noch nicht Alles gewußt und man aus ihren eigenen Lehren noch Schlüsse zu ziehen vermag, die sie nicht kannten. Ich achte sie als diejenigen, die uns die Wege gebahnt, und nachdem sie ein noch uncultivirtes Land entdeckt, es uns überlassen haben, es zu bebauen. Ich schätze aber auch die Neuen, ohne auf sie eifersüchtig zu sein, und werde das, was sie auf Grund der Erkenntniß und nach einigen abgelernten Regeln gemacht haben, niemals für ein bloßes Produkt der Willkür ausgeben.“

Corneille hatte den Clitandre als Tragikomödie bezeichnet. Es ist aus den Benennungen, die er seinen verschiedenen Dramen gegeben, aber schwer zu erkennen, was er darunter verstand. Fontenelle sagt, daß es ein gemischtes Genre von Ernstem und Heitrem gewesen sei. Oft habe man aber auch ganz ernsten Stücken diesen Namen gegeben falls nur der Ausgang ein glücklicher war. Das letzte war Corneille's Fall aber nicht, dessen von ihm als Tragödien bezeichnete Stücke meist von glücklichem Ausgang sind. Endlich seien auch Dramen deren Gegenstand ganz erfunden und romantisch, gleichviel welchen Ausgang sie nahmen, als Tragikomödien bezeichnet worden. Der Begriff war daher also noch immer ein schwankender, daher der Clitandre in einer späteren Ausgabe (1663) auch wieder als Tragödie bezeichnet werden konnte.

Das Jahr 1633 brachte La veuve. Corneille stellte hier ein neues Princip in Bezug auf die Zeit auf, nach welchem ein jeder Act keinen wesentlich längeren Zeitraum umschließen sollte, als den, welchen die Darstellung in Anspruch nimmt, wohl aber jeder Akt an einem verschiedenen Tag stattfinden konnte. Er hat sich dieses Princips, zwar mehrfach bedient, es aber zuletzt, wie seine Abhandlungen über

das Drama beweisen, doch wieder fallen gelassen. Er erklärt, mit dieser Auffassung keine Verachtung des Alterthums an den Tag legen zu wollen. Da man aber alte Schönheiten nur ungern heirathe, so glaube er genug zu thun, wenn er ihre Gesetze blos da befolge, wo es ihm gut scheine.

Obschon diese vorgenannten Stücke uns heute recht schwächlich vorkommen, so war doch schon damals Corneille's Ruf dem aller anderen Dramatikern der Zeit weit überlegen. Dies hatte die Eifersucht derselben bis jetzt aber nur wenig erregt. Vielmehr trugen sie selbst durch die Widmungen, welche sie nach der Sitte der Zeit seinen Dramen vordrucken ließen, zu seinem Ruhme noch bei. Nur in den folgenden Worten Rotrou's, seines selbstlosesten Freundes, läßt sich davon schon jetzt ein, wenn auch noch ganz ungefährliches Symptom erkennen:

> Que par toute la France on parle de ton nom
> Et qu'il n'est plus estime égale à ton renom,
> Depuis ma muse tremble et n'est plus si hardie
> Une jalouse peur l'a longtems refroidie.
> Et depuis, cher Rival, je serais rebuté
> De ce bruit specieux dont Paris m'a flatté
> Si ce grand Cardinal — — —
> La gloire où je prétens est l'honneur de lui plaire
> Et lui seul reveillant mon génie endormi,
> Mais la gloire n'est pas de ces chastes maitresses
> Qui n'osent en deux lieux repandre leurs caresses.
> Cet objet de nos voeux nous peut obliger tous
> Et faire mille amans, sans en faire un jaloux.

Viel trug hierzu bei, daß Corneille sich bisher fast nur auf dem Gebiete des Lustspiels bewegt und mit seiner einzigen Tragödie eine Niederlage erlitten hatte, sowie daß er nur vorübergehend in Paris war, daher auch der Erfolg seiner Galérie ou l'amie rivale, seiner Suivante und seiner Place royale, die sämmtlich 1634 gedichtet sein müssen, von denen aber die letzte erst 1635 auf der Bühne erschien, an diesen Verhältnissen nichts änderte. Zu dieser Zeit sehen wir Corneille unter den von Cardinal Richelieu in Gunst genommenen fünf Dichtern, denen dieser die Ausführung seiner dramatischen Entwürfe übertrug, so daß jeder von ihnen einen Act jedes Stücks zu liefern hatte, — ein Verfahren, das schon allein für die geringe Kenntniß zeugt,

welche der berühmte Staatsmann von der Natur und dem Wesen der Dichtung und von der Bedeutung der künstlerischen Individualität im Kunstwerk, insbesondere im Drama, hatte und das wohl überhaupt einzig in der Geschichte des Dramas dasteht. Denn die aus den Compagniefabriken, denen wir weiterhin noch zu begegnen haben, hervorgegangenen Stücke beruhten theils auf einem wesentlich andren Verfahren, theils traten sie nicht mit solchem künstlerischen Anspruche auf. Taschereau glaubt, daß eine Reise, die Richelieu im Jahre 1634 mit Ludwig XIII. nach der Normandie unternommen, die Veranlassung zu jener seltsamen Auszeichnung dargeboten haben dürfte. Corneille war nämlich bei dieser Gelegenheit vom Erzbischof von Rouen aufgefordert worden, das Ereigniß in einer Ode zu feiern. Er lehnte dies zwar bescheidentlich ab, aber in einer Form, welche für eine höchst schmeichelhafte Ausführung des Auftrags angesehen werden konnte und von Richelieu jedenfalls auch so aufgenommen worden ist.

Außer mit seinem Antheil an der solcher Art entstandenen Comédie des Thuilleries (1635) trat Corneille in diesem Jahre zum ersten Mal mit einer Tragödie im höheren Stil, mit seiner Medée, auf. Es liegen ihr die gleichnamigen Tragödien des Euripides und des Seneca zu Grunde. Dem letzteren sind ganze Stellen entlehnt. Corneille suchte nur das, was ihm darin schwach oder fehlerhaft schien, zu verbessern und das Ganze in seine Empfindungs- und Darstellungsweise zu übertragen. Obschon sich dabei die großen Eigenschaften des Dichters im Einzelnen zeigten und besonders die Sprache sich über die aller Tragödien der Zeit erhob, war der Erfolg doch kein zu großer. Der Stoff war zu abstoßend, die langen Monologe und Reden ermüdeten. Auch hier fand also der Neid und die Eifersucht seiner poetischen Nebenbuhler noch keine Veranlassung hervorzubrechen. Um so mehr regte der beispiellose Erfolg dazu auf, den Corneille mit seinem Cid im folgenden Jahre errang.

Man sagt,*) daß M. de Chalon, der frühere secrétaire des commandemens de la reine-mère, welcher sich nach Rouen in's Privatleben zurückgezogen hatte, Corneille zuerst auf die Spanier, insbesondere auf Guillen de Castro's Las Mocedades del Cid aufmerksam

*) Beauchamps erzählt es dem Jesuitenpater Tournemine in Rouen nach, von dem wohl auch Voltaire manches Anecdotische über Corneille bezogen hat.

gemacht habe, dessen erster Theil bekanntlich seinem Cid zu Grunde liegt und dem er eine ganze Reihe kleiner Stellen entlehnte. Corneille eröffnete seinen Landsleuten in diesem Gedicht eine Welt ganz neuer Empfindungen, die um so mehr zur Bewunderung hinrissen, als sie sich in einer Sprache von einem so erhabenen Schwunge, von einem so lichtvollen Glanze entfalteten und sich in einer solchen Fülle von Lebensweisheit offenbarten, wie man sie noch nie von der Bühne herab gehört hatte, zumal die damalige Schauspielkunst alle Mittel besessen zu haben scheint, sie zu vollster Wirkung zu bringen. War doch der Zustand des Theaters in den letzten Jahren ein so vorgeschrittener geworden, daß Corneille in seinem dem Cid kurz vorausgegangenen Lustspiele L'Illusion sagen konnte:

A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces.
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple et le plaisir des grands;
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par leurs illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'oiel et l'oreille au théâtre françois.
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles.
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles;
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes.

„Der Enthusiasmus, welchen der Cid erregte," — heißt es bei Pelisson — „grenzte geradezu an Verzückung. Man konnte sich nicht satt an ihm sehen. Man hörte von nichts als von ihm in den Gesellschaften sprechen. Die schönsten Stellen desselben gingen von Mund zu Munde. Man ließ sie den Kindern auswendig lernen und in ein=

zelnen Gegenden Frankreichs war es sprichwörtlich geworden zu sagen: Schön, wie der Cid!" Je berauschender dieser Eindruck aber war, um so tiefer mußten sich diejenigen verletzt fühlen, welche sich dadurch zurückgesetzt fanden und, bei der Selbstverblendung, welcher der künstlerische Geist so leicht unterworfen ist, das Streben nach einem ähnlichen Ruhm mit dem berechtigten Anspruch darauf verwechselten.

Scudéry war der erste, welcher in seinen Observations sur le Cid (Paris 1637) mit einem Angriff, anfänglich aber nur anonym, hervortrat und hiermit einen der denkwürdigsten und heftigsten literarischen Kämpfe eröffnete, über welchen man die Literatur bei Taschereau übersichtlich zusammengestellt und von der man das Wichtigste in der Voltaire'schen Ausgabe abgedruckt findet. Es ist fraglich, ob ein im Jahre 1637 erschienenes Gedicht Excuse à Ariste wirklich von Corneille herrührt*) und wenn es der Fall, ob es vor oder erst nach dem Cid erschienen ist. Dem ersteren scheint fast die Stelle „J'ai peu de voix pour moi" — nach dem geschilderten Erfolge des Cid zu widersprechen.**) Jedenfalls wurde es Corneille zugeschrieben und gegen ihn benutzt, was aus einem andern Libell hervorgeht, welches Mairet, der sich besonders durch ihn in seinem Dichterruhm geschmälert fühlte, durch Claveret, einen unbedeutenden Dramatiker der Zeit, auch wieder ano-

*) Es ist ungewiß, ob eine Stelle in Corneille's Lettre apologétique, in welcher er sich gegen die Autorschaft eines Schriftstücks verwahrt, durch welches sich Scudéry beleidigt fühlte, sich auf die Excuse à Ariste bezieht.

**) Es heißt darin:

> Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
> Pour me faire admirer je ne fais point de ligue,
> J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue,
> Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
> Ne les va point quêter de réduit en réduit.
> Mon travail sans appui monte sur le théâtre;
> Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
> Là, sans que mes amis prêchent leurs sentimens,
> J'arrache quelque fois leurs applaudissemens.
> Là, content du succès que le mérite donne,
> Par d'illustres avis je n'éblouis personne,
> Je satisfais ensemble et peuple et courtisans
> Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans:
> Par leur seule beauté ma plume est estimée,
> Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

nym, in die Welt schleudern ließ. Es war betitelt: l'Auteur du Cid espagnol à son traducteur français sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer intitulée Excuse à Ariste, où après cent traits de vanité il dit de soi-même:

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Es folgte als Antwort darauf ein Rondeau, das ebenfalls wieder Corneille zugeschrieben wurde und sowohl mit den Worten beginnt als auch wieder schließt: „Qu'il fasse mieux ce jeune jouvencel“, dem darin auch noch der Name eines feierlichen Narren zu Theil wird.

Wie es sich nun immer um die Autorschaft dieser beiden Gedichte verhalten mag, so schrieb Corneille doch jetzt auch noch offen einen Lettre apologétique du Sieur Corneille contenant sa réponse aux observations faites par le Sieur Scudéry sur le Cid (1637).

„Es genügt Ihnen nicht — heißt es hier — daß Ihr Tadel mich öffentlich zerreißt, Sie dringen mit ihren Angriffen bis in mein Cabinet und überhäufen mich noch mit ungerechten Beschuldigungen, wo es Ihnen besser anstände, mich um Verzeihung zu bitten. Ich habe die Schrift nicht geschrieben, die Sie beleidigt.*) Ich habe sie von Paris aus nebst einem Brief erhalten, der den Namen des Verfassers enthält. Was ich Ihnen aber sagen kann ist, daß ich weder an Ihrem Adel, noch an Ihrer Tapferkeit zweifle, nur daß es sich hier nicht um die Frage, wer von uns edler und tapferer, sondern um die handelt, um wie viel besser der Cid als L'amant libéral ist. Haben Sie denn nicht überlegt, daß der Cid dreimal im Louvre und zweimal im Hôtel Richelieu gespielt worden ist? Wenn Sie meiner armen Chimène Unkeuschheit, Prostitution, Vatermord, ja alles Abscheuliche vorwerfen, haben Sie sich da gar nicht erinnert, daß die Königin, die Prinzessinnen und alle tugendhaften Frauen des Hofs und der Stadt sie als eine ehrenhafte Jungfrau gewürdigt und gefeiert haben? Sie wollen mich für einen bloßen Uebersetzer ausgeben wegen der 72 Verse, die ich einem Werke von 2000 Versen entlehnt habe, was Alle, die sich darauf verstehen, gewiß nicht als bloße Uebersetzung beurtheilen werden. Sie haben sich gegen mich ereifert, weil ich den Namen des spanischen Autors verschwiegen hätte, obschon Sie den Namen desselben nur erst durch mich kennen und sehr wohl wußten, daß ich ihn gegen niemand verheimlicht, sondern dem Herrn Cardinal, Ihrem und meinem Herrn, das Original davon selbst überbracht habe.“

Scudéry wendete sich nun, sei es aus eigenem Antriebe, sei es auf Veranlassung Richelieu's an die von letzterem gegründete und in

*) Entweder die Excuse à Ariste oder La défense du Cid die ebenfalls inzwischen anonym erschienen war.

seinen Schutz genommene französische Akademie, indem er die von ihm gegen den Cid erhobenen Einwände der Beurtheilung derselben unterwarf. Sie lassen sich auf folgende sechs Punkte zurückführen. 1. daß das Sujet des Cid nichts tauge; 2. daß es die wesentlichsten Regeln der dramatischen Dichtung verletze; 3. daß es der Führung der Handlung an Folgerichtigkeit fehle; 4. daß diese Dichtung viel häßliche Verse enthalte; 5. daß fast alle ihre Schönheiten gestohlen seien, und 6. daß der Werth, den man ihr beilege, hiernach als ein durchaus ungerechtfertigter erscheine.

Inzwischen ging der Libellenkampf immer fort. Ja, es ist möglich, daß Richelieu's offenes Eintreten für das an die Academie gerichtete Gesuch, welches als Unterstützung der Angriffe auf Corneille gedeutet werden konnte, die Gegner des letzteren immer kühner und rücksichtsloser machte. Der Streit, an dem sich neben verschiedenen anonymen Schriftstellern Claveret und Mairet auf's Neue betheiligten und in dem besonders Le jugement du Cid composé par un bourgeois de Paris bemerkenswerth ist, gewann solche Heftigkeit, daß Richelieu an Mairet durch Boisrobert schreiben ließ: er habe sich zwar mit Vergnügen Alles vorlesen lassen, was über den Cid geschrieben worden und sich besonders an seinem Briefe erfreut, doch nur so lange der Streit sich in den Grenzen geistvoller Einwände und unschuldiger Spöttereien bewegt habe. Da er jedoch den Charakter der Beleidigung, Schmähung und Drohung annehme, sei er entschlossen, demselben ein Ende zu machen. Obschon er das letzte Libell Corneille's nicht kenne und im Voraus überzeugt sei, daß diesem die hauptsächlichste Schuld dabei treffe, er ihm auch bei Gefahr seines Mißfallens weitere Schritte habe verbieten lassen, müsse er doch andrerseits fordern, daß auch Mairet sich aller weiteren Beleidigungen enthalte und der früheren Freundschaft mit Corneille eingedenk sei, wenn er die Gnade des Cardinals nicht verlieren wolle.

Die Geschichte jener Zeit ist so mit Anecdoten erfüllt und die Urtheile über sie und ihre Persönlichkeiten so vielfach auf diese gegründet, daß es, um zu einem nur einigermaßen billigen Urtheile gelangen zu können, nöthig erscheint, die wirklichen Thatsachen streng von den anecdotischen Ueberlieferungen zu sondern, die in der damaligen Memoirenliteratur eine so ergiebige Quelle haben. Dies wird auch bei der Beurtheilung des Verhältnisses nöthig sein, in welchem

Richelieu zu diesem Streite gestanden und in welcher man ihn gewöhnlich halb die Rolle eines kleinlichen Intriganten, halb die eines eitlen Narren spielen läßt. Da wird man vor Allem einen Blick auf die von ihm gegründete Academie und seine mit dieser Schöpfung verbundenen Absichten werfen müssen.*)

Neben der Politik und den religiösen Parteikämpfen waren es die literarischen Interessen, welche seit Anfang des 17. Jahrhunderts die höheren gesellschaftlichen Kreise der französischen Hauptstadt bewegten. Fast jedes ihrer Mitglieder strebte nach literarischem Ruhm oder Einfluß. Neben der tonangebenden Gesellschaft des Hôtel de Rambouillet waren verschiedene kleinere Vereinigungen entstanden, welche hierfür einen Mittelpunkt zu bilden suchten oder Sprache und Literatur zum hauptsächlichsten Gegenstand der Unterhaltung machten. Derartige Kreise hatten sich um Melle Gournay, um Balzac, um Malherbe, obschon dieser auch schon die Seele des Hôtel de Rambouillet war, gebildet. Auf diese Weise pflegte sich auch etwas später, um 1629, eine kleine Gesellschaft im Hause Valentin Conrart's**), eines an sich nicht gerade hervorragenden Mannes, zu versammeln. Man hatte dasselbe nur deshalb erwählt, weil es für die in der Stadt zerstreut wohnenden Mitglieder am bequemsten gelegen war. Zu ihnen gehörten Jodeau, Gombauld, Chapelain, Giry, Habert, Malleville Serizay, der Abbé Cerisy und dessen Bruder. Der Zweck dieser Zusammenkünfte war ursprünglich nur wechselseitiger Austausch der Meinungen, Mittheilung literarischer Arbeiten, sowie überhaupt gegenseitige geistige Anregung und Förderung. Obschon man übereingekommen war, diesen Verein geheim zu halten, erfuhren doch nach und nach Faret, Desmarest und Boisrobert davon. Als nun der letztgenannte um Eintritt in die Gesellschaft bat, glaubte man ihm das um so weniger abschlagen zu sollen, als er in der besonderen Gunst des Cardinals Richelieu stand, der nun natürlich ebenfalls von

*) Siehe darüber Pelisson et d'Olivet, Histoire de l'Académie. Paris 1858. — König, Wilh. Zur französischen Literaturgeschichte. Halle a/S. 1877. — Lotheissen, a. a. O. S. 239.

**) Conrart (1603—75) stammte aus Valenciennes. Er hatte keine academische Bildung genossen, nahm aber, ohne sich selbst thätig an ihr zu betheiligen, ein lebhaftes Interesse an der Literatur. Er war Secretär des Königs und wurde auch zu dem der französischen Akademie ernannt.

der Existenz dieses literarischen Vereins erfuhr. Es ist wahrscheinlich, daß er, dessen ganzes Streben auf Centralisation der Macht, Gewalt und des geistigen Lebens gerichtet war, sich schon lange mit dem Gedanken getragen hatte, auf diese Weise einen Einfluß auf die Literatur, ja selbst auf den Geschmack zu gewinnen und diesem herbei eine gewisse Einheit zu geben. Wenigstens ließ er fast unmittelbar darauf bei jener Gesellschaft anfragen, ob sie sich nicht unter seinen Schutz stellen wolle, wogegen er ihr einen königlichen Freibrief auszuwirken und jedem Einzelnen seiner Gunst zu versichern bereit sei. Trotz einiger Bedenken ging die Gesellschaft, um sich den mächtigen Cardinal nicht zum Feinde zu machen, auch darauf ein (1633). Sie suchte durch Heranziehung einiger Mitglieder von bevorzugter gesellschaftlicher Stellung ihr Ansehn zu mehren, ernannte Serizay zum Präsidenten, Desmarest zum Kanzler und Conrart zum Secretär und beschloß nun regelmäßig Sitzungsberichte abzufassen. Die erste Sitzung der also reformirten Gesellschaft fand am 13. März 1634 statt. Sie nahm nun den Namen der Académie française an, entwarf Statuten, welche die Zahl der Mitglieder, ihre Funktionen und den Zweck der Vereinigung näher bestimmten. Als Hauptzweck wurde die Reinigung und Feststellung der Sprache bezeichnet, daher auch die Herstellung eines Wörterbuchs und einer Grammatik, sowie weiterhin die einer Rhetorik und Poetik in Aussicht genommen. Dagegen wollte man sich mit der Beurtheilung der Werke einzelner Schriftsteller nur soweit befassen, als die Autoren derselben etwa selbst darauf antrügen. Am 29. Januar 1635 erhielt die neue Akademie das königliche Patent, welches ihren Mitgliedern große Freiheiten gewährte; wogegen die Registrirung desselben beim Pariser Parlamente auf großen Widerstand stieß, der erst nach zweijährigem Kampfe besiegt wurde (9. Juli 1637).

Es ist kein Zweifel, daß die französische Academie einen großen Einfluß auf Form und Geist der französischen Literatur, und was uns allein hier angeht, auf das französische Drama ausgeübt hat. Sie hat, je nachdem man diesen Einfluß geschätzt, ihre begeisterten Vertheidiger und Lobredner, wie ihre heftigen Gegner gefunden. Diese legen ihr die Starrheit der sprachlichen Formen, den Formalismus der Dichtung zur Last und weisen darauf hin, daß weder Descartes noch Pascal, weder Molière, Rousseau noch Diderot Mitglieder der Academie waren. Wogegen ihr jene wieder die Reinheit und Schön-

heit der Sprache, die Klarheit der Form, die lichtvolle Anordnung in den Werken der französischen Literatur zuschreiben. Lotheissen ist zwar der Meinung, daß die Academie weder so viel Tadel, noch so viel Lob verdiene. Er glaubt, daß der französische Geist auch ohne sie dieselben Formen gewonnen haben würde, zu denen er ja die Richtung lange schon vor ihr eingeschlagen habe. Allerdings war der academische Geist bereits früher da, als die Academie, sie hat ihn so wenig geschaffen, daß sie vielmehr selbst erst ein Produkt desselben mit ist. Er ist mit der Renaissance entstanden, weil diese von den Gelehrten ausging, denselben Gelehrten, welche früher in der Scholastik eine ganz einseitige Verstandescultur gepflegt hatten, und auch jetzt wieder mit dieser die natürlichen Antriebe des französischen Geistes einengten und unterdrückten. Die Poetik des Aristoteles würde nie das ungeheure Ansehen, das sie behauptete, haben gewinnen können, wenn dieser Philosoph nicht einen der Grundpfeiler der scholastischen Philosophie gebildet und dieses Ansehen noch fortdauernd behauptet hätte.

Nicht aus der Natur des französischen Volkes und Geistes, nur von den Gelehrten und ihren Traditionen ging der academische Geist der Renaissance aus. Er entwickelte sich noch überdies längere Zeit unter fremdem, unter italienischem Einflusse. Die französische Academie aber förderte ihn, sie gewöhnte die französische Nation daran, ein so großes Gewicht auf die Ausbildung der überlieferten Formen, auf das Festhalten an diesen zu legen. Nur zu lange hemmte sie jeden Fortschritt, wobei sie sich besonders feindlich gegen das Lustspiel verhielt. Nicht aus ihr gingen die selbständigeren Geister eines Molière, La Rochefoucauld, Rousseau, Diderot und der romantischen Schule hervor. Vielmehr beweist deren Auftreten, daß in der Natur des französischen Volksgeistes auch noch andere Antriebe lagen, als die, welche die academische Schule in Frankreich verfolgte. Es gereicht ihr aber zum Lobe, ihre Herrschaft mit so viel Maß ausgeübt zu haben, daß neben ihr derartige Erscheinungen noch immer entstehen und Wirkungen verbreiten konnten und sie in die Reihe ihrer Mitglieder Gegner wie Anhänger Shakespeare's und der romantischen Schule aufnahm, sobald diese nur correct und schön französisch zu schreiben verstanden.

Nachdem Richelieu sein Werk, und wie wir gesehen, nicht ohne Mühen und Kampf endlich zur staatlichen Anerkennung gebracht, mußte

ihm vor allem daran liegen, die Bedeutung desselben in einer imponirenden und epochemachenden Weise hervortreten zu lassen. Er ergriff hierzu die erste Gelegenheit, welche sich bot. Und in der That mußte der zwischen den gelehrten Dichtern und Corneille ausgebrochene Streit, an dem so zu sagen die ganze Nation mit betheiligt war, dazu eine treffliche Handhabe bieten, wobei ich es ganz unentschieden lasse, ob Scudéry selbst auf den Gedanken kam, die Academie als oberste Instanz in Dingen der schönen Literatur und des guten Geschmacks anzurufen, oder ob ihm dieser Gedanke, sei es unmittelbar oder nur mittelbar von Richelieu eingegeben war.

Man hat freilich die Triebfeder zu dem Verfahren des großen Cardinals in dieser Angelegenheit lieber in dem kleinlichen Neide seiner durch Corneille's Ruhm ebenfalls tief beleidigten Dichtereitelkeit gesucht und hier auch zu finden geglaubt. An sich würde ich eine solche Eitelkeit keineswegs für geradezu unverträglich mit den ohne Zweifel großen Eigenschaften dieses Mannes halten. Aber alles was man davon erzählt beruht auf nur wenigen darüber in Umlauf gebrachten Anecdoten, die sich zum Theil widersprechen, zum Theil nur geringe innere Wahrscheinlichkeit haben. Wie es damals ganz allgemein zum guten Tone gehörte, liebte auch Richelieu die Dichtung und die schönen Wissenschaften, und mehr noch, als sie, das Theater. Wie es seiner Stellung zukam hatte er zugleich den Ehrgeiz als Förderer derselben erscheinen zu wollen, nebenbei aber die Schwachheit, sich gelegentlich selbst als Dichter zu versuchen und als dieser angesehen und anerkannt zu werden. Doch schätzte er sich selbst viel zu hoch, um sich jemals durch den Dichterruhm eines Andren berührt fühlen zu können, daher er auch nicht mit eignem Namen als Dichter hervortrat. Um von ihm annehmen zu können, daß er in dem Maße, wie es von ihm verbreitet worden, auf den Ruhm eines Andren eifersüchtig und auf die eigne Dichtereigenschaft eitel gewesen sei, würde er sich zur Ausführung seiner Erfindungen nie andrer Hülfe haben bedienen dürfen oder diese Mithülfe doch zu verdecken versucht haben müssen. Ein Mann, der bereit ist, seinen Ruhm mit noch fünf andren Dichtern zu theilen, von denen wenigstens einer, Corneille, wie wir gesehen, schon damals, als erster dramatischer Dichter anerkannt war, wird unmöglich einer so empfindlichen und kleinlichen Eifersucht fähig sein können. Richelieu suchte seinen Stolz vielmehr darin, daß er die gewöhnlichen Ehren des

Dichters verschmähte und wenigstens äußerlich andern überließ, wie er dies ja auch ebenso mit den Gelehrten seiner Academie hielt, trotz der Abhängigkeit, in welcher sie von ihm standen. Ganz unmöglich ist es mir aber, von einem Manne seines scharfen Verstandes annehmen zu können, daß er, der an der ihm zugeschriebenen Dichtung, der Comédie des Thuilleries, vielleicht nicht einen einzigen Vers selbst geschrieben hatte,*) einen andren Dichter öffentlich gerade deshalb mit hätte anklagen lassen sollen, weil er bei einer Dichtung von 2000 Versen 72 zugestandenermaßen von einem andren entlehnt, dabei aber doch wieder in eine ganz neue Form gebracht hatte.

Man fühlte auch ohne Zweifel die Schwäche dieser Behauptungen, daher man sie durch andere Motive zu stützen suchte. Corneille soll hiernach den Zorn des Cardinals noch in zwiefacher Weise erregt haben. Zuerst durch eine Aenderung, die er im Plane von Richelieu's Les Thuilleries sich eigenmächtig erlaubt hätte, was ihm schon damals von diesem den Verweis zugezogen habe: „Qu 'il fallait avoir un esprit de suite;**) sodann durch die beleidigende Beziehung, welche man in der Stelle:

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée

des ihm zugeschriebenen Gedichts an Ariste auf Richelieu fand. Daß man Corneille bei diesem wegen dieser Stellen verdächtigte, ist zweifellos. Corneille scheint sich eben darum gegen die Autorschaft dieses Gedichts in seinem lettre apologétique ausdrücklich verwahrt zu haben, jedenfalls stellt er darin auf das Bestimmteste in Abrede, daß es ihm je in den Sinn kommen konnte, eine so hohe und mächtige Person wie den Cardinal irgend beleidigen gewollt zu haben.

Daß Richelieu anfänglich zum Ruhme des Cid noch mit beitrug, geht daraus hervor, daß er denselben zweimal in seinem Palais zur Aufführung bringen ließ. Doch halte ich es immer für möglich, daß sich später in sein Verhalten in dieser Angelegenheit eine gewisse persönliche Animosität einmischte, die aber, wie ich noch zeigen werde, nur

*) Erst bei seiner Grande Pastorale soll er auch an der Ausführung betheiligt gewesen sein und gegen 500 Verse geschrieben haben. Mirimare und das Gelegenheitsstück Europe, von dem das erste unter Desmarest's Namen erschien, sollen ganz von ihm sein.

**) Diese Anecdote ist erst nachträglich von Voltaire ans Licht gezogen worden.

vorübergehend gewesen sein kann, und jedenfalls nicht das eigentliche bewegende Motiv seines Verhaltens war. Am wenigsten möchte dafür der wohl nicht einmal sicher gestellte Umstand sprechen, daß er in seinem Hotel auch eine travestirte Aufführung des Cid habe veranstalten lassen. Richelieu glaubte sicher, selbst über dem größten Dichter der Zeit noch so hoch zu stehen, um ihn gelegentlich zu seiner und Anderer Kurzweil verspotten zu können.*) Auch war er, so hoch er den Cid immer stellen mochte, mit vielem darin doch nicht principiell einverstanden. Und wenn er es selbst gewesen wäre, würde er keineswegs angestanden haben, denselben preiszugeben, falls dies seine Zwecke zu fördern schien. Männer, wie er, sind immer bereit, Alles, was diesen im Wege steht, rücksichtslos wegzuräumen oder das, was sich ihnen als Mittel eines erstrebten Erfolgs darbietet, ebenso zu benutzen.

Den meisten Widerstand, das Ansehen der Academie bei dieser Gelegenheit in's volle Licht zu stellen, fand aber Richelieu bei letzterer selbst. Man mochte der Worte eingedenk sein, die Balzac an Scudéry in Bezug auf seine Observations sur le Cid geschrieben hatte: daß die Erfolge, die man durch Aristoteles erringe, keineswegs die einzigen seien, und daß „savoir l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire par art". Man wollte sich daher nicht durch eine Parteinahme und ein Urtheil verhaßt machen, welches wenigstens eine der beiden streitenden Parteien, wenn nicht beide verletzen mußte. Auch schützte man vor, daß man nach den Statuten nur über solche Werke zu richten befugt sei, deren Verfasser darum nachgesucht hätten.

Richelieu beauftragte Boisrobert, Corneille hierzu zu bestimmen. Doch dieser, der einsah, daß für ihn dabei nur zu verlieren, aber nichts zu gewinnen sei, wich dieser Aufforderung aus, bis Boisrobert sie ihm diese als dringlichen Wunsch des Cardinals darstellte. Auch jetzt (Brief vom 13. Juni) lehnte er noch die Zumuthung ab, fügte aber hinzu: „Die Herren von der Academie können ja thun, was ihnen beliebt und da Sie mir schreiben, daß Se. Herrlichkeit ihr Urtheil gern sehen möchte und dieses sie unterhalten (divertir) wird, so habe

*) Entging er doch selbst derartigen Verspottungen nicht, wie die Titel folgender in Antwerpen gedruckter Stücke beweisen: **Le Cardinal de Richelieu tâche d'entrer en Paradis. T. C. en 5. actes. — Le cardinal chassé du paradis. C. — Le cardinal aux enfers, farce.**

ich nichts weiter zu sagen (je n'ai rien à dire)." Da dies die Academie nur als ein nothgedrungenes Zugeständniß ansehen konnte, so bedeutete Richelieu einen seiner Vertrauten, ihre Mitglieder wissen zu lassen, daß er hinfort sie ganz nur so lieben würde, wie sie ihn hierin liebten.

Chapelain, Desmarest und Bourzeys wurden nun mit dem Entwurfe betraut, welcher dann Richelieu vorgelegt ward, seinen Beifall aber nicht ganz erhielt. Er fand einiges nicht genau und mild genug ausgedrückt. Er wollte noch einige Hände voll Blumen darüber ausgestreut sehen; woraus genügend erhellt, daß eine andre Randbemerkung: es handle sich hier nicht wie bei der Beurtheilung der Gerusalemme liberata und des Pastor fido um Differenzen zwischen den Leuten von Geist, sondern um die zwischen den Gelehrten und den bloßen Liebhabern (entre les doctes et les ignorants) — nicht zu einer strengeren Beurtheilung des Cid auffordern sollte. Allerdings fand die zweite Redaction noch weniger Beifall. Man war — wie er jetzt sagte — zu sehr in das andre Extrem gefallen; man hatte zu viel Blumen verschwendet. Daher man zuletzt doch wieder ziemlich auf den ersten Entwurf zurückkam.

Die Academie hatte sicher so gerecht wie möglich zu verfahren geglaubt. Sie hatte sich ganz nur auf die Prüfung der ihr von Scudéry vorgelegten Einwürfe beschränkt. Sie hatte dieselben theils verworfen, theils gemildert, theils, nur gerade freilich die wesentlichsten, zu den ihren gemacht. Hatte doch Scudéry mit einzelnen seiner Einwendungen gar nicht so Unrecht. Allein die Academie hätte vor Allem den durchaus gehässigen, Alles nur geflissentlich herabsetzenden Ton derselben zu rügen gehabt. Gerade hierüber ging sie schweigend hinweg. Die Wirkung war, daß auch ihre Beurtheilung als eine sehr geringschätzende erscheinen mußte, wie sie etwa ein Scudéry verdient hätte, nicht aber ein Corneille. Besonders hielt auch sie an der Ansicht fest, daß der Charakter der Chimène als ein sehr schwächlicher aus dem Kampfe zwischen Pflicht und Liebe hervorgehe. Sie eignete sich zwar nicht die Vorwürfe der Unkeuschheit, des Vatermords und der Ungeheuerlichkeit an, mit der Scudéry diesen Charakter überhäuft hatte, aber sie glaubte doch, daß das Stück durch ihn nicht diejenige sittliche Wirkung auszuüben vermöge, die man von der Tragödie zu fordern berechtigt sei. Sie tadelte nicht, daß Chimène den Mörder ihres Vaters noch liebe, wohl aber erklärte sie es für unnatürlich und abstoßend,

daß diese den Cid heirathe und sich hierzu sogar noch an demselben Tage entschließe, an dem ihr Vater getödtet worden war.

Es ist wahr, daß Corneille zu diesen Einwürfen Veranlassung gegeben hatte; daß seine Tragödie gegen den Schluß hin Motive aufnimmt, die fast einen lustspielartigen Charakter haben, daß ihr Ausgang nicht ohne eine tiefe Dissonanz bleibt. Die Beschuldigung der Unsittlichkeit aber beweist, wie wenig die Herren von der Academie, wie wenig Richelieu, der ihre Ansicht doch sicherlich theilte, die wahre Absicht des Dichters begriffen hatte, der gerade für das natürliche Gefühl gegen die Unsittlichkeit der aus dem conventionellen Ehrbegriff entspringende Forderungen eintrat, freilich in einer etwas zweideutigen Weise, weil diese Forderungen zugleich mit einer Pflicht verbunden erschienen, die in dem heiligsten Verhältnisse der Natur, in der kindlichen Pietät, wenn auch nur gegen einen Vater wurzelt, welcher das Glück seines Kindes rücksichtslos einem aufwallenden und ebenfalls unberechtigten Ehrgefühl opferte. Doch sollte Richelieu zur Rechtfertigung Corneille's selbst wieder beitragen, indem er kurz nach dem Cid ein erneutes Verbot gegen die Duelle erließ, was man gewiß nur den Wirkungen dieses Stücks, und gewiß nicht unsittlichen, zurechnen darf.*)

Natürlich war Scudéry ungleich mehr von den Sentiments de l'académie française sur le Cid befriedigt als Corneille. Auch dieser machte aber zuletzt zum bösen Spiel gute Miene. Er hatte dem vorausgesehenen Schiedsspruch die Spitze schon dadurch abzubrechen gesucht, daß er die erste Ausgabe des Cid (Anfang 1637) der Nichte und Geliebten des Cardinals Richelieu, der Herzogin von Aiguillon, widmete, was ohne Zweifel mit Billigung Richelieu's geschah. Jetzt, am 23. December 1637, schrieb er an Boisrobert, indem er ihn für Einsendung der ihm von Richelieu ausgeworfenen Pension dankt: „Da Sie mir rathen der Academie nicht zu antworten in Rücksicht auf die Personen, die dabei interessirt sind, so bedarf es für mich keines weiteren Auslegens. Ich bin etwas mehr von dieser Welt, als Heliodor, der lieber sein Bisthum, als sein Buch preisgab. Mir ist das Wohlwollen meines Herrn lieber, als aller Beifall der Welt. Ich werde schweigen, nicht aus Verdruß, sondern aus schuldiger Achtung."

*) Man sagt, daß allein seit der Thronbesteigung Heinrichs IV. bis zum Jahre 1607 tausend Edelleute im Duell gefallen seien. Trotz verschiedener gegen diese Duellwuth erlassener Verbote grassirte dieselbe immer noch fort.

Aus dieser Stelle geht deutlich hervor, daß Richelieu Corneille sein Wohlwollen niemals entzogen, wohl aber in seiner herrischen und rücksichtslosen Weise von ihm gefordert hatte, sein Stück und seinen Dichterruhm in einem bestimmten Umfange seinen Zwecken zu opfern. Damit stimmt überein, daß Corneille's Vater (der schon im folgenden Jahre starb) Anfang 1637 mit seiner Familie in den Adelstand erhoben ward; ein Ereigniß, dem Richelieu sicher nicht fern stand; daß dieser Corneille im Jahre 1638 wieder mit der theilweisen Ausführung eines von ihm neu entworfenen dramatischen Stückes, L'aveugle de Smyrne, betraute, daß der Horace, nach einem Briefe Chapelains, zuerst im Palais Cardinal zur Aufführung kam*) und nach der Erzählung Fontenelle's, der hierin gewiß nicht verdächtig sein kann, Richelieu Corneille's Heirath in derselben herrischen Weise unterstützte, mit der er ihn früher in seiner Dichterehre gekränkt.**)

Es erklärt sich hieraus die überschwängliche Widmung, mit welcher Corneille dem Cardinal 1641 den Druck seines Horace überreichte, und beweist zugleich, daß jene angeblich einem von Corneille nach der ersten Aufführung seines Horace geschriebenen Brief entnommene Stelle: „Horace fut condamné par les Duumvirs, mais il fut absout par le peuple“ entweder erfunden ist oder sich doch nicht auf Richelieu beziehen kann.

Indessen ist anzunehmen, daß Richelieu's Verfahren in Corneille's Streit mit Scudéry Corneille aufs Tiefste verwundet und empört haben mochte und er dieses Gefühl trotz der Wohlthaten, die er fort und fort von dem großen Cardinal empfing und auch annahm und der Dankbarkeit, die er ihm dafür zollte, nie überwunden hat; wovon Fontenelle wohl aus Ueberlieferungen wissen konnte. Ich halte es daher auch für möglich, daß Corneille nach Richelieu's Tode (1642) jenes Quattrain verfaßt habe, das man ihm zuschreibt:

---

*) Ich folge hier Royer a. a. O. III. S. 25.

**) Richelieu, heißt es hier, fragte Corneille eines Tages (im Jahre 1640), ob er wieder an einem Drama arbeite. Corneille erwiderte, daß es ihm dazu an der nöthigen Ruhe fehle, weil ihm die Liebe den Kopf verdreht habe, die Liebe zu der Tochter des Lieutenant Général des Andelys, der sie ihm aber verweigere. Richelieu ließ diesen sofort nach Paris kommen, der mit Zagen vor dem gefürchteten Manne erschien und herzlich froh war, daß es sich nur um die Befriedigung Corneille's handelte. Mit Freuden gab er seine Tochter nun einem Manne, der so mächtige Fürsprecher hatte.

Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien:
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Wiewohl ihn auch schon dieses, seiner erst kürzlich geschriebenen Widmung gegenüber compromittirt.

Dagegen sträube ich mich gegen die Annahme, daß er der Verfasser folgenden Sonetts sei, welches Voltaire auf einem in ein Exemplar der Granet'schen Ausgabe der hinterlassenen Poesien Corneille's eingehefteten Flugblatt abgedruckt fand. Es ist dem Grabe Ludwigs XIII. gewidmet, welcher seinem großen Minister schon im folgenden Jahre (1643) nachgefolgt war und lautet:

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont la seule bonté déplut aux bons François:
Ses erreurs, ses écarts, vinrent d'un mauvais choix
Dont il fut trop long-temps innocement complice
L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de son pouvoir, nous donnèrent des lois,
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injustice.
Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour,
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre;
Et par cet ascendant ses projets confondus,
Après trents-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à regner, il a cessé de vivre.

Denn abgesehen, daß dieses Sonett jenem Quattrain widerspricht, kann es Corneille schon deshalb kaum geschrieben haben, weil er nach der Widmung seines Horace das Recht so zu schreiben verwirkt hatte. Auch würde er, wenn er es damals bekannt gegeben hätte, seinen Gegnern nur neue Waffen gegen sich in die Hand gespielt haben, die man, als er einige Jahre später (1646) von Ludwig XIV. mit der poetischen Verherrlichung seines Vaters betraut wurde, sicher benutzt hätte.

Corneille hatte, wie schon gesagt, den Stoff seines Cid, dem ersten Theile von Guillen de Castro's Jugendthaten des Cid entnommen. Er war dem Gange der Handlung dieses Dramas im Allgemeinen gefolgt, hatte demselben sogar eine größere Anzahl einzelner Gedanken und Charakter-

züge fast wörtlich entlehnt. Gleichwohl war er kein bloßer Uebersetzer. Diese Verläumbdung würde aber zur Wahrheit werden, wenn seinem Cid, wie Voltaire es annahm, auch noch Diamante's El honrador de su padre zu Grunde läge, der in den ersten Akten fast ganz mit ihm übereinstimmt. Selbst spanische Beurtheiler sind lange in Zweifel gewesen, welcher der beiden Dichter den anderen benutzt, ob Corneille, ob Diamante? Neuerdings hat es aber nicht nur der mit der spanischen Literatur sehr vertraute Puibusque höchst warscheinlich gemacht, daß Diamante später als Corneille gelebt, jedenfalls aber von ihm kein Druck vor 1659 erschienen sei,*) sondern auch Fée die Priorität der Dichtung dieses letzteren aus inneren Gründen in überzeugender Weise erwiesen.**)

Corneille hat von Guillen de Castro die Kunst durch die Schilderung großer Gemüthsbewegungen, durch die Entwicklung erhabener Grundsätze und Entschlüsse auf das Herz der Zuhörer zu wirken und dabei den Nachdruck auf die lebendige Darstellung der Situation zu legen gelernt. Die Art, wie er diese Zwecke erreichte, die Form, in der es geschah, war jedoch eine andere. Während der Spanier auf eine möglichst mannichfaltige, reiche und dabei phantasievolle malerische Darstellung ausging und hierbei besonders die äußere Situation betonte, war es Corneille, an die früheren Darstellungen der französischen Bühne anknüpfend, mehr um die gegensätzliche Entwicklung der inneren Motive, um die möglichste Klarstellung und Herausarbeitung der inneren Situation, mehr um das, was in dieser der Dichter gedacht haben würde, als um die aus ihr zu entwickelnde Handlung und eben deshalb um möglichste Vereinfachung der äußeren Situation zu thun. Woraus sich z. B. erklärt, daß er eine Gestalt, wie die der Prinzessin Uraque in einer von der übrigen Handlung fast losgelösten und auf deren Entwicklung ohne allen Einfluß bleibenden Weise mit einer Ausführlichkeit behandelt hat, die ihn sogar mit dem Gesetze der Einheit des Orts in Conflict brachte. Kam für ihn die innere Lage seiner Personen mehr in Betracht, als die äußere, lag ihm mehr daran, dieselben über ihre Lebensansichten, ihre Grundsätze und Beweggründe sprechen, als aus den letzteren handeln zu lassen, so mußte ihm

*) Es ist im 11. Theil der Comedias de varios von diesem Jahre enthalten.
**) Etudes sur l'ancien théâtre espagnol. Paris 1873.

auch die fast nur auf ihr eigenes Empfinden bezogene Lage dieser Prinzessin genügen und die in diesem Sinne ausgeführte Darstellung derselben, so undramatisch sie immer war, doch interessant genug erscheinen.

Wie sehr Corneille in seinem Cid die Einheit des Orts auch verletzte, so hat doch die Absicht den reichen, mannichfaltig bewegten Stoff des Spaniers den Principien der classischen Tragödie so viel wie möglich zu nähern, viel zur Vereinfachung der einzelnen Situationen mit beigetragen. Ein andrer Grund hierzu lag aber noch in dem Zustand der damaligen Schauspielkunst, welche im ernsten Drama ihre ganze Stärke in der rhetorischen Declamation gehabt zu haben scheint und daher immer nach langen Monologen und Dialogen verlangte. Selbst wenn die Scene einmal figurenreicher wird, herrscht der Dialog und in diesem die Streitrede vor, die dann oft nur auf mehrere Personen vertheilt erscheint und gelegentlich durch eine andere sei es schlichtende oder entscheidende Ansicht und Stimme unterbrochen wird — eine Methode, der Corneille auch später noch treu blieb und die besonders auffällig in der berühmten Scene zwischen Auguste, Maxime und Cinna, im 2. Akte des Cinna und in der Eingangsscene von La mort de Pompée hervortritt.

Corneille führte die Sprache des Herzens, die Sprache der Empfindung und Leidenschaft auf der französischen Bühne ein, aber sie stand bei ihm fast immer unter dem Einfluß des Verstandes und der Reflection, ja hier und da selbst noch unter dem der Vorurtheile der Zeit, so daß jene Empfindungen und Leidenschaften nur zu oft gegen den erhabenen Schwung zurücktreten mußten, mit dem er die sie leitenden Anschauungen und Grundsätze zu entwickeln und zu verherrlichen strebte, wobei es an spitzfindiger Sophistik nicht fehlte.

Man braucht nur die Schlußscene der ersten Jornada bei Guillen de Castro*) mit den entsprechenden Scenen bei Corneille zu vergleichen, um zu erkennen, wie jener vorzugsweise durch die Mittel der Phantasie, dieser durch die des Verstandes auf das Gefühl zu wirken sucht, daß jener auf eine regellosere, malerische, stimmungsvolle, dieser auf eine architektonisch geordnete, plastische, stilvolle Anordnung ausgeht. Guillen de Castro konnte zu seiner Darstellungsweise die Natur so

*) Man findet die freie Uebertragung bei Fée, a. a. O. S. 113.

brauchen, wie sie ist, er konnte sie unmittelbar nachahmen. Corneille mußte sie stilisiren. Wie unmittelbar auf die Handlung bezogen und individuell erscheint dort meist der Ausdruck der Empfindung. Corneille konnte nicht generell, nicht abstract genug dabei werden. Es scheint dies noch ein Rest des alten scholastischen Geistes zu sein, der übrigens wie wir gefunden auch der spanischen Dramatik keineswegs fremd war, bei dieser aber doch mehr als Beiwerk und Schmuck erscheint. Bei Corneille hat aber das rhetorische Element fast immer eine abstracte lehrhafte Tendenz.

Der Dramatiker kann immer nur wirken, indem er Gegensätze ins Spiel bringt; es sollen dies aber lebendige Gegensätze, individuelle Charaktere, individuelle Empfindungen und Leidenschaften sein. Corneille's Charaktere werden dagegen immer nur erst durch die Principien und Ansichten, die sie vertreten und mit denen sie innerlich oder äußerlich im Kampfe liegen, näher bestimmt. Es handelt sich in jeder Scene vor Allem um irgend einen Gegensatz dieser letzteren und nur erst durch sie auch um einen Widerstreit lebendiger Motive und Charaktere. Kaum noch ein andrer Dichter hat diese Gegensätze so abstract herausgearbeitet und ein großer Theil der Wirkungen welche er ausübt, beruht auf der glänzenden, immer auf die Erregung einer staunenden Erhebung des Gemüths gerichteten Art und Weise in der es geschehen, sowie in der epigrammatischen Zuspitzung dieser Gegensätze, die sich bis auf die Behandlung des einzelnen Verses erstreckt.

Wenn uns heute diese zwar glänzende, aber doch undramatische, reflectirte, rhetorische Behandlungsweise kalt erscheint, so war dies doch nicht zur Zeit des Dichters der Fall. Die Fehler, die seine Gegner im Cid entdeckten, hatten sie auch durch Reflection erst gefunden. Scudéry selbst mußte ja zugeben, daß der Bühneneindruck ganz allgemein ein überwältigender war, wenn er dies auch nur auf Rechnung der Schauspieler stellte. Die Fehler und Schwächen des Cid waren allen Stücken der Zeit eigen, sie waren das, wodurch er mit ihr zusammenhing, seine Vorzüge aber sucht man vergeblich in ihr. Sie waren das, was sein Publikum in eine ganz neue Welt der Empfindungen und Anschauungen hob und was noch heute elektrisch auf fast jeden Franzosen wirkt. War es doch erst Corneille, welcher ihnen, wenn auch vielleicht noch nicht einen wahrhaft tragischen, so doch einen wahrhaft heroischen Stil schuf.

Zu seinen Fehlern aber gehört, daß er bisweilen aus dem erhabenen heroischen Ton in den platteren des Lustspiels herabfällt, daß seine Helden und Heldinnen der Vorzeit bisweilen die Sprache des Hôtel de Rambouillet und der Schäferspiele der Zeit sprechen. Er stand überhaupt noch zu sehr unter dem Einflusse der Zeit, als daß er überall eine ganz freie Kritik an den von ihm in seinen Stücken vertretenen Ansichten, Grundsätzen und Empfindungen hätte ausüben können, so daß er für manches die Bewunderung in Anspruch nahm, dem man sie bei besonnener Ueberlegung verweigern muß. Nicht nur seine Gegner, auch billige Beurtheiler haben gegen die sittliche Bedeutung, gegen die Angemessenheit und Schicklichkeit einzelner der von ihm erhobenen Lebensansichten, Charakterzüge und Handlungen Bedenken geäußert, wie ja der Ausgang seiner Tragödien, z. B. gleich der Ausgang seines Cid, nicht allseitig und vollkommen befriedigen konnte.

Dies hängt auch noch damit zusammen, daß Corneille um jeder seiner Figuren eine bestimmte Theilnahme zu sichern, auch seine böswilligen Charaktere mit hierauf gerichteten Zügen ausstattete oder ihre schlimmen Handlungen sophistisch mit einem Schein der Berechtigung uz verschleiern suchte. Ja, da er mehr selbst durch seine Figuren sprach, als sie aus ihrer eignen Individualität, aus ihrem eignen individuellen Zustand sprechen ließ, so kann es nicht Wunder nehmen, daß sie fast alle dieselbe glänzende Eloquenz, dieselbe dialektische Gewandtheit und selbst Spitzfindigkeit zeigen; was seinen Dichtungen trotz aller Verschiedenheit der darin dargestellten Vorgänge eine gewisse Aehnlichkeit und Monotonie giebt.

Die Einwürfe, welchen Corneille mit seinem Cid begegnete, blieben nicht ohne Einwirkung auf seine weitere Dichtung. Er wollte auch jetzt den Beweis wieder liefern, daß er das, was seine Gegner an ihm tadelten, sehr wohl zu vermeiden verstehe, wenn dies nur sonst seinem Zwecke entsprach und der Gegenstand, den er darstellte, es forderte. Besonders scheint ihm die Beurtheilung, welche der Charakter der Chimène und der Ausgang des Cid erfahren, große Bedenken erregt zu haben, da er von jetzt an der Liebe, der er später überhaupt die Bedeutung einer tragischen Leidenschaft abspricht, in der Tragödie nur noch die zweite, wenn auch oft sehr umfängliche Rolle vergönnt und sie, was gleich in seinem nächsten Drama, Horace,*) der Fall, welches

*) Er wurde 1639 zum ersten Male gegeben und erschien 1641 im Druck.

hierin im vollsten Gegensatze zum Cid steht, wie überhaupt die Gefühle des Herzens und die Forderungen der Familie, den Pflichten gegen die allgemeineren Mächte des Lebens, als die Vaterlandsliebe, den Glauben, die Bürgertugend, ganz unterwirft.

Auch hat sich der Dichter in seinem Horace und seinem Cinna, welcher noch in demselben Jahre (1639) nachfolgte*) wieder von den Spaniern ab und den Alten zugewendet, und wenn er im Cid zwar die Einheit der Zeit, doch nur in einer gegen die innere und äußere Wahrscheinlichkeit verstoßenden und den Charakter der Chimène empfindlich bloßstellenden Weise, die Einheit des Orts aber gar nicht gewahrt hatte, so glaubte er jetzt der Forderung der drei Einheiten nach allen Seiten aufs vollständigste genügt zu haben. Einen noch größeren Werth aber legte er darauf, daß er, was auch mit Recht als ein großer Fortschritt in der Entwicklung des Dramas zu betrachten ist, zum ersten Mal den Versuch machte, die Handlung während der einzelnen Acte in einen ununterbrochenen organischen Zusammenhang zu bringen, eine Aufgabe, die er zwar noch nicht vollkommen gelöst hat, wohl aber vollkommen gelöst zu haben glaubte. Ein Fortschritt im dramatischen Sinn würde nämlich nur darin gelegen haben können, daß jede folgende Scene mit einer gewissen innern und äußeren Nothwendigkeit aus der vorausgegangenen hervorginge. Noch aber arbeitet der Dichter hierbei mit äußeren Nothbehelfen, so daß die einzelnen Personen zum Theil unter einem ungenügenden Vorwande die Bühne verlassen oder auf ihr erscheinen. Auch hier wird man sich billiger Weise nicht an die nur zu erklärlichen Unvollkommenheiten, sondern an den Fortschritt zu halten haben, der gleichwohl ein ungeheurer war. Auch er hing mit dem Problem der drei Einheiten zusammen.

Es ist ohne Zweifel schwerer ein Stück, welches allen dramatischen Anforderungen entspricht, innerhalb der Grenzen zu schreiben, welche die drei Einheiten auferlegen, als in voller Freiheit von dieser Fessel. Nur wolle man in der bloßen Ueberwindung der durch eine Beschränkung auferlegten Schwierigkeit noch kein ästhetisches Moment sehen. Dies würde in vielen Fällen einem Kunststück weit ähnlicher erscheinen, als einem Kunstwerke. — Nichts ist dagegen wieder leichter, als die drei Einheiten einzuhalten, wenn man dabei andere und vielleicht

*) Er erschien 1643 im Druck.

wesentlichere dramatische Forderungen umgeht, oder diese verletzt und gegen die Wahrscheinlichkeit fehlt, in deren Interesse wenigstens die der beiden Einheiten der Zeit und des Orts einzig aufgestellt worden sind. Nichts ist leichter, als eine Menge Ereignisse in den Raum von 24 Stunden zu pressen, wenn man nicht darnach fragt, ob sie schicklicher oder auch möglicherweise in so kurzer Zeit so geschehen konnten, oder ob die Charaktere, durch welche sie sich vollziehen hierdurch ganz anders erscheinen, als man es nach ihrem übrigen Verhalten erwarten dürfte, wie dies z. B. bei Corneille der Fall, wenn er den Entschluß der Chimène den Mörder ihres Vaters zu heirathen, welchen Guillen de Castro erst drei Jahre nach dem Tode stattfinden läßt, auf den Tag des Mordes zurücksetzt. Nichts ist leichter bei den verschiedensten Ereignissen an der Einheit des Ortes festzuhalten, wenn man den größten Theil der Handlung hinter die Scene verlegt oder sie da stattfinden läßt, wo sie schicklicher Weise nicht hingehört, was z. B. in Corneille's Horace geschieht, wenn Tullius Gericht zu halten in das Haus des alten Horace kommt, oder falls sich der Dichter, wie in den meisten der regelmäßigen Tragödien, nur auf die Darstellung der Katastrophe beschränkt.

Es werden immer nur wenige tragische Handlungen sein, welche sich in ihrer vollen Totalität innerhalb der durch die drei Einheiten gezogenen Schranken darstellen lassen. Der Dichter wird, wenn er sie zum Gesetz erhebt, entweder auf die meisten derselben verzichten müssen oder sie doch nur mangelhaft darstellen können. Corneille durchbrach diese Schranke als er die Einheit des Orts, er hätte auch noch hinzufügen können die Einheit der Zeit, nur auf den einzelnen Act beschränkt sehen wollte, wie denn z. B. in Cinna die Handlung abwechselnd im Palast des Auguste und in der Wohnung der Emilie spielt. Allein auch diese Einrichtung hat ihre Nachtheile, weil sie nicht selten einen Theil der handelnden Personen actweise von der Scene ausschließt. Corneille gab sie und vielleicht mit aus diesem Grunde späterhin principiell wieder auf.

Voltaire hat gegen Horace eingewendet, daß derselbe eine doppelte Handlung zeige, daß mit dem Streit, welcher die Ermordung der Schwester zur Folge hat, ein neues Stück, ein neues Interesse beginne. Dies ist jedoch irrig. Nur die ungenügende Motivirung des Mordes bei Corneille hat diesen Schein erzeugt. Horace kommt

aus dem Kampfe mit den Curatiern nicht nur als der Retter des Vaterlandes, sondern auch als der Mörder des Bruders seiner Gattin, als der des Geliebten der Schwester zurück. Der Conflict in den ihn das letztere bringt, war mit dem Kampfe, den er siegreich durchfochten, gegeben. Er ist nothwendig und unauflöslich mit diesem verknüpft. Horace hatte ihn daher auch voraus gesehen. Er glaubte ihm jedoch die Schärfe genommen zu haben. Gerade hierbei hat es der Dichter an tragischer Kraft fehlen lassen. Gerade hier zeigt es sich wie wenig er auf eigentlich tragische Spannung hinarbeitete. Denn schon in der Abschiedsscene der Kämpfer von den Frauen, hätte das tragische Verhängniß sich drohender ankündigen sollen. Der Gegensatz von Pflicht und Liebe ist dagegen im Horace ein ungleich reinerer als im Cid. Bemerkenswerth aber ist, daß wie in diesem der Dichter kein Gewicht darauf legt, daß Chimène's Vater ihr Glück seinem aufbrausenden Ehrgefühl so rücksichtslos opfert und hierdurch selbst die nächste Pflicht der Natur gröblich verletzt, er hier wieder ganz aus den Augen verliert, daß Horace gegen die Curatier nicht nur sein Vaterland vertheidigt, sondern auch den Tod der gefallenen Brüder rächt. Camille hätte daher in Horace nicht nur den Mörder ihres Geliebten, sondern auch den Rächer ihrer Brüder zu sehen gehabt.

Man hat Cinna das vollendetste Werk des Dichters genannt. Wenn man nur die äußere Form ins Auge faßt, sowohl was Composition, als Sprache und die einzelnen Gedanken betrifft, so will ich es zugeben. Die Handlung und Charaktere, sowie die Motivirung beider vermag ich indeß so hoch nicht zu stellen. In dieser Beziehung erscheint mir der Cid, erscheint mir Horace viel bedeutender, wie ich überhaupt den zweiten Akt von Horace für das im dramatischen Sinne bedeutendste halte, was Corneille geschrieben. Aus ihm spricht wirklich alte römische Größe, wogegen selbst noch in diesem Stück die ersten Gespräche der Frauen kaum wesentlich anders klingen könnten, wenn sie der Dichter den Damen des Hôtel de Rambouillet in den Mund zu legen gehabt hätte.

Horace und Cinna hatten einen unbestrittenen Erfolg. Es war als ob sich nie eine Gegnerschaft wider Corneille geregt hätte. Erst der Polyeucte (1640)*) stieß wieder auf Widerspruch. Er ging aber

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1642.

nicht von den Gegnern, sondern von den Freunden des Dichters, vom Hôtel de Rambouillet aus, wo er ihn vor der Aufführung vorgelesen hatte. Ich halte die Einwürfe, die man dort gegen den in seiner Maßlosigkeit ganz abstracten und unmotivirten religiösen Fanatismus Polyeucte's erhob, wenn auch aus andern Gründen, für völlig berechtigt. Ein solcher Fanatismus ist seiner Unzurechnungsfähigkeit wegen gar keine tragische Leidenschaft. Er tritt viel zu unvermittelt, zu brutal und zwecklos auf, um irgend ergreifen zu können. Daß er schließlich die Bekehrung so vieler Andersgläubiger zur Folge hat, ist mehr nur ein Wunder, als eine irgend wahrscheinliche Consequenz, wie die tragische Handlung sie fordert. Auch Richelieu soll sich gegen den Polyeucte ausgesprochen haben. Der Bühnenerfolg war gleichwohl ein ungeheurer und selbst noch viele der heutigen französischen Literarhistoriker, wie z. B. Nisard, stellen das Stück sehr hoch.

Die dem Martyre du Saint Polyeucte des Surius entnommene Handlung ist aber folgende. Paulina, die Tochter des römischen Statthalters von Armenien, Felix, hat sich, von ihrem Vater gedrängt, dem reichen und angesehenen Polyeucte vermählt, obschon ihr Herz dem Sevère gehört, von dem sie glaubt, daß er im Kriege umgekommen sei. Dies ist jedoch ein falsches Gerücht gewesen. Vielmehr hat sich Sevère inzwischen durch Tapferkeit zum Günstling des Kaisers emporgeschwungen. Er kommt, von Paulinas Vermählung nichts ahnend, ihr Herz und ihre Hand nun in Anspruch zu nehmen. Vater und Tochter zittern vor der Ankunft des jetzt allmächtigen Mannes, jener weil er den Zorn desselben fürchtet, diese weil in ihrem Herzen der Kampf zwischen Liebe und Pflicht aufs Neue erwacht. Inzwischen ist Polyeucte, dem sie ihr Herz nicht verbirgt, zum Christenthum übergetreten und verlangt sofort nach nichts andrem, als die Wahrheit seines neuen Glaubens vor aller Welt durch seinen Märtyrertod zu erweisen, um hierdurch dem Christenthum neue Anhänger zuzuführen. Trotz der Abmahnung des Néarque, welcher ihn doch erst selbst zum Christenthum überredet hatte, lästert er öffentlich die Götter der Römer und wirft ihre Altäre um. Felix glaubt sich jetzt vor dem Zorn des Sevère nicht anders retten zu können, als indem er Polyeucte opfert. Paulina sucht ihn dagegen zu retten. Polyeucte weist sowohl die Rettung, als Paulinas Liebe zurück. Er verlangt nach nichts als seinem Tode und will Paulina nur als die Seine ansehen,

wenn sie seinen Glauben und seinen Märtyrertod theilt. Auch Sevère, heimlich dem Christenthume geneigt, sucht Polyeucte vom Tode zu retten, Felix in seiner Verblendung erblickt aber nur eine List darin, ihn selbst zu verderben. Er läßt daher seinen Eidam hinrichten. Diese That erzeugt eine innere Wandlung in ihm, so daß er nun ebenfalls sich offen zum Christenthume bekehrt. Paulina folgt seinem Beispiel, ein großer Theil des Volkes hat schon vorher Sympathie für den neuen Glauben gezeigt und auch Sevère deutet zuletzt seinen baldigen Uebertritt an.

Die Charaktere wachsen in Horace, Cinna und Polyeucte noch mehr über das gewöhnliche Maß hinaus, als im Cid. Sie fordern zum Theil zu noch größerer Bewunderung auf, die des letzteren aber stehen uns näher. „Corneille, sagt la Bruyère, besitzt die Kunst uns seinen Charakteren und seinen Ideen zu unterwerfen. Er stellt die Menschen so dar, wie sie sein könnten." Nisard*) setzt hinzu, daß ihre Größe darum doch nicht so außerhalb der Grenzen des Erreichbaren liege, um nicht den Wunsch empfinden zu lassen, sich ihnen zu nähern oder sich wenigstens zu schämen, daß man ihnen so fern stehe. Indessen ist diese Größe zum Theil auch nur Schein, mit welchem die glänzende Rhetorik des Dichters täuscht. Oder welchen Werth hat wohl die Freiheitsliebe eines Maxime und Cinna neben der eines Cassius und Brutus bei Shakespeare? Verlieren nicht all die glänzenden Reden welche sie halten, ihre Bedeutung, nachdem wir wissen, daß sie nur von dem Egoismus der Liebe zu einer That fortgerissen werden, vor welcher der eine im entscheidenden Momente wieder zurückscheut, weil ihr Pathos seinem Herzen innerlich fremd ist, und an welcher der andere sogar zum Verräther wird? Und worin besteht wohl die so hoch gepriesene Größe des Corneille'schen Auguste, der nachdem er dem Königthum blutige Opfer gebracht, in einer plötzlichen Anwandlung von Gewissenhaftigkeit schwankend wird, ob er ihm weiter folgen oder zum Republikanismus zurückkehren soll? der nie aus eignen Beweggründen seine Entschlüsse faßt, sondern sich hier durch die Sophistik Cinna's zum Königthum, dort durch die politischen Rathschläge seiner Gemahlin zur Milde bestimmen läßt?

Nisard hält mit dem Polyeucte die große Schöpfungsperiode Corneille's für abgeschlossen, und sieht in Rodogune, La Mort de

---

*) Histoire de la littérature française. Paris 1863. 3. éd. II.

Pompée, Sertorius, Nicomède, Don Sanche und Héraclius nichts als einen allmählichen Niedergang. Ich halte dies, wenn man den dramatischen Werth dieser Stücke in's Auge faßt, für zu weitgehend. Es zeigen sich in jenen vier Stücken ebenso große dramatische Fehler, wie in den späteren und in diesen, wenn auch nicht in so glänzender Fülle immer noch große einzelne Züge und Scenen. Ja, da das Tragische nicht die eigentliche Stärke des Dichters ausmacht, so möchte ich glauben, daß eine Dichtung wie Don Sanche, wenn sie auch an heroischer Größe und an Glanz des Gedankengehalts weit hinter jenen zurücksteht, im Ganzen, wenn auch nicht im Einzelnen, nach ihrem dramatischen Werth fast noch am meisten befriedigt.

Nisard glaubt den jähen von ihm behaupteten Rückgang daraus erklären zu sollen, daß der Dichter bisher unter dem doppelten Einfluß der Alten und der Spanier stehend, von jetzt an dem dieser letzteren allzusehr nachgegeben habe. Er sieht den Hauptunterschied des antiken und spanischen Theaters nämlich darin, daß jenes seine Situationen aus den Charakteren entwickle, dieses aber die Charaktere aus den Situationen, wobei es die letzteren nicht wechselnd und überraschend genug, aber fast immer auf Kosten der Wahrscheinlichkeit gegestalten könne. Dies ist, wenngleich nicht in dem von diesem geistvollen Geschichtsschreiber angenommenen Umfange zwar zutreffend, nur irrt er, wenn er das erste für das allein Richtige hält und dem andren selbst noch eine beschränkte Berechtigung abspricht. Schon Aristoteles, der doch das Drama der Alten kannte, behauptet, daß nicht die Charaktere, sondern die Handlung das erste und maßgebende im Drama sei. Handlung ist freilich ohne Charaktere nicht denkbar, aber sie umfaßt außer ihnen auch noch die Situationen, die beide in ihr nicht nur zugleich gegeben, sondern auch ganz auf einander bezogen sein müssen, so daß die Handlung eben entsteht, indem beide sich an- und auseinander entwickeln. Charaktere und Situationen sind also der Handlung untergeordnet, aber sie constituiren dieselbe, sie müssen zu diesem Zwecke überall lebendig und folgerichtig auseinander hervorgehen und sich überall ebenso selbst, wie einander entsprechen. Es wird nicht geleugnet werden können, daß die guten spanischen Dichter in ihren besseren Werken dies zu ungleich reicherer Entwickelung gebracht haben, als die Alten, nur daß sie dabei ihr besonderes Augenmerk auf das malerische und stimmungsvolle der äußeren Situa-

tion legten, während die Alten vorzugsweise die innere Situation berücksichtigten und dieser entsprechend die Charaktere in einer gewissen sich isolirenden Abgeschlossenheit, in einem mehr plastischen Sinne ausbildeten. Auch faßten die Spanier allzusehr die einzelne Scene ins Auge, daher sich bei ihnen wohl diese, nicht aber die Scenen in ihrem Zusammenhange mit der nothwendigen Folgerichtigkeit entwickeln. Vielmehr beruht diese Entwicklung oft auf gekünstelten und spitzfindigen Voraussetzungen oder auf dem Hinzutritt äußerer und mitunter sehr gesuchter und unwahrscheinlicher Zufälligkeiten. Ich will nicht in Abrede stellen, daß Corneille von diesen Fehlern der spanischen Bühne manches mit herübergenommen hat; aber wichtiger ist doch, daß er durch das Studium derselben ein Gefühl für die lebendige dramatische Situation überhaupt gewann. Es ist eines seiner großen Verdienste als Dramatiker, die Gestalten der französischen Tragödie, die noch immer an einer steifen Unbeholfenheit krankten, in eine lebendige Beziehung zu einander gebracht, der französischen tragischen Bühne die lebendige dramatische Situation geschaffen zu haben.

Ein ganz unmittelbarer Nachahmer der Spanier in Bezug auf Situation konnte aber Corneille, wie ich bereits bei dem Vergleiche des Cid mit dem Guillen de Castro'schen Vorbild bemerkte, schon wegen der Verschiedenheit seines Compositionsprincips nicht sein. Dies wird durch einen Vergleich seines Menteur mit der Alarcon'schen La verdad sospechosa auf's Neue bestätigt. Am entschiedensten dafür aber würde sein Heraklius sprechen, wenn dieser wirklich, was ich bezweifle, eine Nachbildung von Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira sein sollte.

Corneille, der außerordentliche Charaktere zu schildern liebte, mußte natürlich auch suchen sie in außerordentliche Situationen zu bringen und dies wurde durch das bei ihm mit den Jahren immer mehr hervortretende Streben, seinem Publikum neu und originell zu erscheinen, gefördert, wobei sich ergiebt, daß Unwahrscheinlichkeiten der Situation nicht immer eine Folge davon zu sein brauchen, daß der Dichter aus ihnen seine Charaktere entstehen läßt, sondern sie ebenso gut entstehen können, wenn er das umgekehrte Verfahren einschlägt. Doch auch das Gesetz der drei Einheiten trug hierzu bei, wie es den Dichter ja vielfach zur Vereinfachung seiner Situationen nöthigte, wozu er noch dadurch gedrängt wurde, daß es ihm mehr um die innere, als um die

äußere Situation seiner Charaktere zu thun war. Die Situation war ihm, wie schon gesagt, nicht sowohl das Mittel dieselben handeln, als sprechen, als sie ihre Ideen und Ansichten entwickeln, vertheidigen, zur Geltung bringen zu lassen. Gegen dieses dialektisch-rhetorische Moment seiner Darstellung mußte die individuelle Situation nur zu häufig zurückzutreten, sie bleibt oft längere Zeit ganz unverrückt bei ihm stehen.

Eine gewisse Wahrheit liegt aber doch dem Nisard'schen Ausspruche zu Grunde, welcher die Corneille'sche Glanzperiode auf die vier Dramen: Cid, Horace, Cinna und Polyeucte, eingeschränkt sehen will. Was Corneille zum großen nationalen Dichter gemacht, liegt allerdings fast ganz in jenen vier Werken beschlossen. Der Menteur mag ein besseres bürgerliches Lustspiel, Don Sanche ein besseres heroisches Lustspiel sein, als Cinna oder der Cid gute Tragödien sind, gleichwohl würden weder sie, noch alle seine übrigen Dramen zusammen, wie viel auch noch sie an den Vorzügen jener vier andren theilnehmen möchten, ihn zu dem großen nationalen Dichter gemacht haben, als der er noch heute gefeiert wird. Denn dies ist nicht sowohl das, was er als dramatischer Dichter, als was er als Dichter überhaupt ist — es ist die große ethische Weltanschauung, der große ethische Ideengehalt, die allerdings nur im Drama den erhabenen, mit sich fortreißenden Ausdruck, die große stilvolle Form gewinnen konnten, in welcher sie der Nation zum Maß und Gesetz wurden. Corneille nimmt hierin, trotz der übrigen Verschiedenheit beider, bei den Franzosen ganz dieselbe Stelle ein, wie Schiller bei uns Deutschen. Daher auch Nisard mit Recht sagen konnte: „Gott wolle verhüten, daß der große Corneille aufhöre, auf unsrem Theater volksthümlich zu sein. Mit diesem Tage würden wir aufgehört haben; eine große Nation zu heißen." Der Einfluß, den Corneille auf das Empfindungsleben seiner Nation ausgeübt hat und noch heute ausübt, ist ein ganz ungeheurer. Er hat ihr ihre sittlichen Ideale gegeben, die opfermüthige Begeisterung für alles Große und Erhabene, für Liebe, Ehre und Ruhm. Doch auch die Verirrungen ihres leicht erregbaren Selbstgefühls, ihre fanatische Begeisterung für die äußere Gloire lassen sich schon mit auf diesen Dichter und auf jene vier, oder wie ich noch lieber sagen möchte, auf die drei Meisterwerke, den Cid Horace und Cinna zurückführen.

Gleich der nächsten dramatischen Dichtung Corneille's La mort

de Pompée (1641)*) gebricht es nicht nur mehr, als den früheren an wahrhafter tragischer Kraft, sondern auch an diesem zur Bewunderung hinreißenden Elemente des Heroischen, an welchem jene so reich waren. Weder César noch Ptolomée, weder Cornelie noch Cleopâtre, am wenigsten aber Photin, vermögen wahrhaft zu ergreifen und zu fesseln. Daher sich auch das Interesse in diesem Stück in dem Maße zersplittert, daß eine Schauspielerin jener Zeit von ihm sagen konnte: „Es sei wohl sehr schön, nur daß es zu viele Helden habe". Es hat nämlich eigentlich keinen, daher es der Dichter wohl auch nach dem gar nicht auf der Bühne erscheinenden Pompée benannt hat.

Um so größer und verdienter war die Anerkennung, welche Corneille im nächsten Jahre (1642) mit seinem Menteur errang.**) Bellerose spielte die Titelrolle und Richelieu, der in diesem Jahre noch starb, soll ihm dazu einen kostbaren Anzug geschickt haben, was ein neuer Beweis für die Gunst sein würde, in welcher Corneille auch noch jetzt bei dem Cardinal stand. Neben diesem fein organisirten und stilisirten Lustspiel nimmt sich die Dichtung Alarcon's, die ihm zum Vorbild gedient wie ein Naturkind neben einer salonfähigen Dame aus.***) An einfacher Natürlichkeit der Charakteristik erreichte Corneille sie nicht. Nisard, welcher den Spaniern jede durchgeführte und folgerichtige Charakterzeichnung abspricht, wird schon durch dieses eine Lustspiel widerlegt; auch erscheint Alarcon Corneille an echtem Lustspielgeist überlegen, insofern er die Gewohnheit des Lügens in seinem Helden als einen Fehler erscheinen läßt, der seinen Ursprung mehr in der Phantasie, als im Herzen hat, während bei Corneille das umgekehrte Verhältniß obwaltet. Aber das Corneille'sche Lustspiel ersetzt dies durch andere Vorzüge und wenn es auch nicht wahr sein sollte, daß Molière gesagt, es sei dieses Stück gewesen, welches ihm zuerst gezeigt, wie Leute von Bildung mit einander verkehren, so daß er ohne dasselbe schwerlich seinen Etourdi, seinen Dépit amoureux, vielleicht selbst nicht seinen Mysanthrope geschrieben haben würde, so ist doch so viel gewiß, daß Corneille damit das erste wahre Muster eines französischen Charakter-Lustspiels aufgestellt hat.

*) Es erschien 1644 im Druck.

**) Es erschien 1644 im Druck.

***) Corneille, welcher irregeführt durch eine jener unrechtmäßigen Ausgaben das spanische Stück dem Lope de Vega zuschrieb, schätzte dasselbe sehr hoch.

Das nächste Jahr (1643) brachte den ersten Druck des Cinna. Er war einem Herrn von Montauron, einem reichen receveur général, vom Dichter gewidmet worden. Der Ton dieser Widmung war ein so überschwänglicher, daß man das Gerücht verbreitete, Corneille habe dafür 1000 Pistolen erhalten und um diesen Preis dem reichen Speculanten den Vorzug vor dem sich um die gleiche Ehre bewerbenden Cardinal Mazarin eingeräumt. Dies wird jedoch durch das freundliche Verhältniß widerlegt, das er nur kurze Zeit später zu diesem gewann.*) Die Maßlosigkeit der in jener Widmung enthaltenen Schmeicheleien hatte aber zur Folge, daß das Lob à la Montauron dafür sprüchwörtlich wurde.

Der große Erfolg des Menteur bewog den Dichter zu einer Fortsetzung, La suite du menteur**), der er wieder ein spanisches Lustspiel, Lope de Vega's Amar sine saber a quien zu Grunde legte. Corneille hielt die Intrigue desselben für noch interessanter, auch gehört sie in der That zu Lope's glücklichsten Lustspielerfindungen, gleichwohl hatte es nur geringen Erfolg.

1644 betrat seine Rodogune die Bühne.***) Er gab ihr vor all seinen andern Stücken den Vorzug. Ein fast gleichzeitiges Stück von Gilbert zeigt bis auf den Schluß eine völlige Uebereinstimmung in der Composition, der Anlage der Charaktere, der Folge und dem Inhalt der einzelnen Scenen. Da das Gilbert'sche Stück etwas eher als das Corneille'sche erschien, so lag der Verdacht nahe, daß dieser es benutzt haben könnte. Fontenelle erklärt diesen Umstand jedoch daraus, daß Corneille seinen Plan einem Freunde mitgetheilt habe, Gilbert denselben erfuhr und ihn dann, indiscret genug, zu einer eigenen Dichtung benützte. Den Stoff hatte Corneille den syrischen Kriegen des Appianus Alexandrinus entnommen. Die Ausführung war im großen Stile gehalten. Voltaire nannte die Dichtung furchtbar und groß. Auch hier aber ist das Interesse getheilt. Ist die syrische Cleopâtre oder Rodogune die Heldin? Dem Titel nach soll es zwar diese sein, der Handlung nach ist es gleichwohl aber jene. Der Dichter sagt,

*) Noch in demselben Jahre widmete er seinen Mort de Pompée, den berühmtesten Mann der alten Welt, wie er sagte, dem berühmtesten Manne der neuen.

**) Die erste Aufführung fand 1643 statt, der erste Druck erschien 1648.

***) Der erste Druck fällt in das Jahr 1647.

daß er dem Stücke den falschen Titel aus Rücksicht auf den Namen der Cleopâtre gegeben habe, die man mit der ägyptischen leicht würde haben verwechseln können. Dem war jedoch durch die bloße Anfügung, „Königin von Syrien“, leicht vorzubeugen. Wahrscheinlicher ist daher, daß sich der Dichter immer noch scheute, einen so verbrecherischen Charakter, wie die Cleopâtre, offen zur Heldin zu machen. Dagegen wagte er hier einen Mord auf offener Scene. Cleopâtre trinkt vor den Augen des Publikums das Gift, mit dem sie aus Herrschsucht und Haß ihren Sohn und Rodogune ermorden will. Auch die ersten Wirkungen des Giftes werden noch sichtbar, nur der Tod wird den Blicken des Zuschauers entzogen und hinter die Scene verlegt. Man hat Gewalt und Kühnheit dieses Auftritts gerühmt — es war aber doch vielleicht mehr die Kunst der Darstellerin, als die Größe des Dichters, die man bewunderte. Mit Recht hat man dagegen die Alternative getadelt, welche Rodogune den Söhnen der Cleopâtre stellt, die beide nach ihrem Besitz streben, indem sie sich nur demjenigen zur Gemahlin geben will, welcher den Tod seines Vaters an seiner Mutter rächt; nicht sowohl deshalb, weil, wie man gesagt, ein solcher Vorschlag einer so tugendhaften (?) Person, wie Rodogune, unwürdig sei, sondern weil er auch im höchsten Grade unklug und zweckwidrig erscheint. Das ist zugleich ein neuer Beweis, daß sich unwahrscheinliche Situationen auch aus den Charakteren entwickeln lassen.

Lessing hat in seiner Dramaturgie den Inhalt dieser Dichtung eingehend beleuchtet und an ihr eigentlich nur zu tadeln gefunden. Er nennt sie das Werk eines Stümpers, ein bloßes Product des auf den Bühneneffect ausgehenden Verstandes oder, wie er sich ausdrückt, des Witzes. Man kann dieses zum Theil übertreibende, zum Theil geradezu unbillige Urtheil nur damit entschuldigen, daß es Lessing vor allem darauf ankam, das deutsche Theater aus den Fesseln des französischen Academismus zu befreien. Er übersah oder wollte vielleicht nur übersehen, daß Corneille das Stück, so wie er es von ihm forderte, gar nicht dichten konnte, weil dies dem Gesetz der drei Einheiten widersprochen haben würde. Corneille, der nur die Katastrophe behandeln konnte, mußte schon deshalb, und nicht blos aus Originalitätssucht oder um des bloßen Bühneneffects willen, Vieles verändern. Ich glaube daher, daß so sehr Lessing mit einzelnen Einwänden im Rechte ist, Corneille doch einen andren Ton der Beurtheilung verdient hätte.

Doch, wie schon gesagt, der Schlag war mehr gegen die gedankenlosen Bewunderer Corneille's, als gegen ihn selber gerichtet.

Die erste Niederlage erlitt Corneille 1645 mit seinem Théodore Vierge et Martyre chrétienne. Der Stoff ist dem 2. Buche des heiligen Ambrosius entnommen, und wenn nicht derselbe, so doch ein ganz ähnlicher, wie der, den wir bereits in dem provençalischen Mysterienspiele des 14. Jahrhunderts: Le Martyre de Ste Agnèse behandelt finden. Noch ein paar Jahrzehnte zuvor würde die französische Bühne einen solchen Stoff ruhig ertragen haben. Die Nothzucht erregte zu dieser Zeit, wie wir aus einem Stücke des guten Hardy gesehen, damals noch gar keinen Anstoß. Auch Corneille hatte damals ganz wunderliche Dinge, ohne Einspruch zu erfahren, darbieten können. Man war inzwischen aber ehrbarer geworden, was sicher zu loben ist; wenn es sich auch im Munde Voltaire's etwas lächerlich ausnimmt, daß er es sich nicht zu erklären vermöge, wie der Autor des Cinna durch die Wahl eines derartigen Sujets sein Talent so zu entehren vermocht habe und die Schauspieler es zu spielen wagen durften. Der Autor der Jeanne d'Arc muß als er dies schrieb eine sehr bescheidene, um nicht zu sagen niedrige Meinung, von sich und seinem Talent gehabt haben. Der Herr von Voltaire war eben ein seltsamer Heiliger und ein fast ebenso seltsamer Kunstverständiger dazu. Das letzte geht u. A. aus einer Note zur 4. Scene des 4. Aktes des Théodore hervor, in welcher es heißt: „man weiß nicht, ob man hiernach Stücke des Lope de Vega und Shakespeare verdammen kann“. Das schien also der höchste Trumpf der Herabwürdigung zu sein, deren Voltaire überhaupt fähig war.

Diese Niederlage war aber ohne Zweifel für die Entwicklung der französischen Bühne sehr wohlthätig. Wo wäre sie wieder hingekommen, wenn derartige Situationen unter religiösen Vorwänden und gestützt auf ein so großes Muster wie Corneille beifällige Aufnahme gefunden hätten! Sie wurde dem Dichter durch folgende gleichzeitige von Ludwig XIV. der damals fast noch ein Kind war, an ihn gerichtete Aufforderung aufgewogen:

„M. de Corneille, comme je n'ai point de vie plus illustre à imiter que celle du feu roi, mon très-honoré seigneur et père, je n'ai point aussi un plus grand désir que de voir en un abrégé ses glorieuses actions dignement représentées, ni un plus grand soin que d'y faire travailler promptement. Et comme

j'ai cru que pour rendre cet ouvrage parfait, je devais vous en laisser l'expression, et à Valdor les dessins, et que j'ai vu par ce qu'il a fait, que son invention avait répondu à mon attente, je juge par ce que vous avez accoutumé de faire que vous réussirez en cette entreprise, et que, pour éterniser la mémoire de votre roi, vous prendrez plaisir d'éterniser le zèle que vous avez pour sa gloire. C'est ce qui m'a obligé de vous faire cette lettre par l'avis de la reine régente, Madame ma mère, et de vous assurer que vous ne sauriez me donner des preuves de votre affection plus agréables que celles que j'en attends sur ce sujet. Cependant je prie Dieu qu'il vous aie, M. de Corneille, en sa sainte garde."

Corneille entsprach diesem ehrenvollen Auftrage gewiß mit der größten Hingebung, ohne jedoch, wie Taschereau sagt, seinen Ruhm hierdurch zu vermehren*).

In diesem Jahre war Corneille zum Mitgliede der Academie vorgeschlagen worden. Da er jedoch noch immer seinen Wohnsitz in Rouen hatte, so wurde dem in Paris wohnenden Hrn. de Salamon der Vorzug gegeben. Dasselbe wiederholte sich im Jahre 1646 mit Hrn. de Ryer. Corneille ließ nun der Academie wissen, daß er seine Angelegenheiten in der Weise geordnet habe, um in Zukunft einen Theil des Jahres in Paris zubringen zu können. Dies hatte im Jahre 1647 seine Wahl endlich zur Folge. Corneille besaß, wie seine Antrittsrede beweist, welche sehr mittelmäßig war, aber nicht die nöthigen Eigenschaften, um in Paris eine Rolle zu spielen. Er war nur bedeutend, wenn er schrieb und selbst dann eigentlich nur, wenn er sich dabei auf dem Gebiete des Dramas bewegte. Sein Wissen war sicher nicht unbeträchtlich, aber fast ganz auf seinen Beruf, die Bühne, bezogen. Eine Eigenthümlichkeit, die er mit Racine und Boileau, wie die Schweigsamkeit, die er mit Molière gemein hatte. „Wer Herrn von Corneille sieht, — sagt einer seiner Zeitgenossen**), würde ihn nicht für fähig halten, die Römer so gut sprechen lassen und den Empfindungen und Gedanken der Helden einen so erhabenen Ausdruck geben zu können. Als ich ihn das erste Mal sah, hielt ich ihn für einen Kaufmann aus Rouen. Sein Aeußeres verrieth nichts von dem ihm innewohnenden Geist. Er vernachlässigte sich zu sehr oder besser gesagt: die Natur, die so

*) Triomphes de Louis le Juste, XIII. du nom, Roi de France et de Navarre. Paris 1649.

**) Vigneul de Marville, Mélanges d'histoire et littérature. 1725. I. 193.

verschwenderisch gegen ihn in den außerordentlichen ihrer Gaben war, hatte ihm selbst noch die gewöhnlichsten versagt.“ Auch ein so begeisterter Verehrer wie La Bruyère spricht sich keineswegs hierin günstiger über ihn aus. „Einfach, zaghaft, langweilig in der Unterhaltung, verwechselt er die Worte und beurtheilt die Güte seiner Stücke nach dem Ertrag. Er weiß seine Schriften weder gut zu lesen, noch vorzutragen — aber laßt ihn nur sich beim Schaffen über sich selbst erheben, so wird er euch nicht unter Auguste, Pompée, Nicomède oder Héraklius erscheinen. Er ist dann ein König und zwar ein großer König!“ Daher er auch trotz all jener gesellschaftlichen Unfähigkeit in hohem Ansehen stand. Er genoß, wie seine Dedicationen beweisen, die Gunst der höchsten Personen des Landes. Dem Hôtel de Rambouillet galt er für eine Berühmtheit, die ihm zur Zierde gereichte. Der Herzog von Guise war ihm befreundet. Man sagt, daß jeden Tag ein Couvert an dessen Tafel für ihn bereit lag. Condé bewunderte ihn. Vom Publikum ward er vergöttert. Kein Wunder, daß er ein starkes Bewußtsein seines Werthes hatte. Es haben sich verschiedene Anekdoten darüber erhalten. Seine Vertheidigungsschriften, die Examen seiner Stücke sprechen dafür, in denen er sich nicht scheute, diese zugleich zu loben und einer strengen Selbstkritik zu unterwerfen. Man würde ihn hiernach für eine der wahrsten Naturen halten können, wenn einige seiner Widmungen nicht dagegen zu sprechen schienen. Man hat sie durch den Ton der Zeit zu entschuldigen versucht, aber ein so großer Mensch hätte sich über diesen erheben sollen. Auch verpflichtete ihn dieser keineswegs zu solchen Excessen der Schmeichelei. Die finanzielle Lage in der sich der Bühnendichter noch damals befand, ist auch kein genügender Grund der Entschuldigung. Doch andrerseits zeigte Corneille wieder eine Kühnheit und Unabhängigkeit des Urtheils und Geistes, welche des höchsten Lobes würdig erscheinen. Im Cinna hören wir den Sévère sich folgendermaßen über die Lehren der Priester aussprechen:

Peutêtre qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques,
Pour contenir un peuple ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir.
(dernière Scène du 4. acte.)

Im Don Sanche fanden die folgenden Verse immer rauschenden Beifall:

> Lorsque le déshonneur souille l'obéissance,
> Les rois devraient douter de leur toute-puissance.
> Qui le hazarde alors est sûr d'en abuser
> Et qui veut tout prévoir ne doit pas tout oser.

Sie wurden später gestrichen. Kühner noch war folgende Stelle welche er 1661 Ludwig XIV. in seinem Toison d'or zu hören gab, wo sie der allegorischen Figur der France in den Mund gelegt sind:

> A vaincre si long temps mes forces s'affaiblissent.
> L'état est florissant, mais les peuples gémissent;
> Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits,
> Et la gloire du trône accable ses sujets.

Campistron wendete sie 30 Jahre später aufs Neue an und mußte sie unterdrücken.

Mehr noch ist die Treue und Zuverlässigkeit von Corneille's Charakter zu rühmen. So fest wie seiner ersten Liebe, hing er auch seiner Vaterstadt, seiner Familie an. Erst 1647 vermochte er es über sich zu gewinnen, theilweise nach Paris zu übersiedeln. Mit allen seinen Geschwistern blieb er innig verbunden, aber geradezu rührend ist sein Verhältniß zu Thomas, dem jüngsten der Brüder. Es hatte durch die Verheirathung des letzteren mit der jüngeren Schwester seiner Frau womöglich noch an Zärtlichkeit gewonnen. Die Brüder bewohnten zwei mit einander verbundene Häuser, es herrschte fast Gütergemeinschaft zwischen ihnen. Erst als Pierre gestorben war, mußte man daran denken, das Vermögen der beiden Schwestern zu trennen. Thomas hörte nie auf, zu seinem Bruder wie zu einem Wesen einer höheren geistigen Ordnung emporzublicken. Pierre war um den Dichterruhm seines Bruders besorgter noch fast, als um den eignen.

Die erste Frucht von Corneille's theilweiser Uebersiedelung nach Paris war der Héraklius (1647)*). In keinem anderen Stücke des Dichters herrscht die Situation so über die Charakteristik vor. Es beruht auf den wunderlichsten Voraussetzungen, auf einer Intrigue,

*) Es erschien noch in demselben Jahre im Drucke.

die an sich selbst zu Schanden wird. Die glückliche Lösung wird schließlich nur durch ein ganz äußerliches Moment herbeigeführt. Augenscheinlich war es Corneille in diesem Stücke darum zu thun, die Kraft seiner Originalität und Erfindung zu zeigen; ein Streben, welches so verhängnißvoll für ihn wurde. Er spricht nicht ohne Selbstgefühl von den Freiheiten, die er sich hier mit der Geschichte erlaubt. Auch würde er seinen Gegenstand, selbst wenn er dazu von Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira angeregt worden wäre, noch immer ganz selbständig aufgefaßt haben, da eigentlich nur eine einzige Situation beiden völlig gemein ist und selbst noch diese bei ihm ganz anders behandelt erscheint. Ueberhaupt sind Form und Geist dieser Dichtungen von Grund aus verschieden. Andrerseits ist es freilich nicht gerade wahrscheinlich, daß eine so untergeordnete Stelle des Baronius wie die, nach welcher die Amme, der Héraklius anvertraut worden war, um diesen vor den Verfolgungen des Usurpators Phokas zu retten, ihr eigenes Kind für ihn aus- und preisgegeben haben soll, zwei Dichter unabhängig von einander Anlaß zu Erfindungen gegeben habe, denen bei aller Verschiedenheit doch gewisse Grundzüge gemein sind. Corneille weist in seinem Examen des Héraclius auf die schönen Nachahmungen hin, die seine Dichtung gefunden und der Pater Tournemine erzählt, daß Calderon zur Zeit des Erfolges derselben in Paris gewesen sei, was auf eine Priorität der Corneille'schen Dichtung schließen lassen würde. Voltaire, welcher das spanische Stück theilweise übersetzt und dem Corneille'schen Héraklius in seiner Ausgabe vorgedruckt hat, erklärt dagegen mit ziemlicher Sicherheit den letzteren für eine Nachbildung des Calderon'schen, wobei er sich vornehmlich auf eine Angabe Emmanuel de Guera's (1682) stützt, nach welcher des letzteren schon 1641 in einer Romanze gedacht wird. Auch lag seiner Uebersetzung ein alter Quartdruck zu Grunde; wahrscheinlich die Ausgabe von 1647. Schon diese beweist, daß das Calderon'sche Stück früher als das Corneille'sche geschrieben sein muß.*) Nichtsdestoweniger glaube ich kaum, daß letzterer jenes gekannt hat. Wohl aber dürften ihm die Hauptzüge desselben mitgetheilt worden sein, die er dann in seiner Weise an die geschichtliche Ueberlieferung mit den entsprechenden Veränderungen anknüpfte und selbständig weiter entwickelte.

*) Hartzenbusch glaubt das Entstehungsjahr auf 1622 feststellen zu können.

Voltaire, der kein Organ für das Malerische und für das Stimmungs- und Phantasievolle hatte, vermochte die Bedeutung der romantischen Dichtung überhaupt nicht zu würdigen. Er legte daher einen ganz falschen Maßstab an die Dichtung des Spaniers, der um bei der dichterischen Umkleidung eines tiefsinnigen Gedankens ganz frei in der Erfindung zu sein, den Stoff auf das Gebiet der Fabel verlegt hatte. Es ist lächerlich, von dieser eine Wahrscheinlichkeit zu fordern, die sie ihrer Natur nach ganz von sich abweist. Voltaire übersah, daß, was bei dem Spanier phantastisch wirkte, durch seine innere Bedeutung aber ergriff, in der historischen Behandlungsweise Corneille's gekünstelt und willkührlich erscheinen mußte. Indem er die Erfindung des Ersteren lächerlich zu machen und aus der beschränkten Bildung desselben zu erklären sucht, zeigt er daher nur die Beschränktheit seines eignen, in conventionellen Vorurtheilen und dürren Verstandesbegriffen befangenen ästhetischen Urtheils. Gleichwohl erkannte auch er, daß die genialen Gedankenblitze des Spaniers in dieser von ihm nur für chaotisch gehaltenen Dichtung gelegentlich Schönheiten enthüllen von einer Kraft und Bedeutung, die er vergeblich in der regelmäßigeren und glätteren Dichtung Corneille's suchte. Mit jener verglichen erscheint diese in der That nur dürftig, kalt, gemacht und gekünstelt. Der volle Strom der Phantasie, der jene durchzieht, wird hier durch eine construirte Intrigue ersetzt. Für sich allein betrachtet, bietet aber auch sie einzelne Schönheiten dar. Beim Publikum erfreute sie sich eines großen Erfolges; die Kritik fand sie allzu verwickelt.

Gegen Ausgang des Jahres 1647 war Corneille im Auftrag des Hofes, der gern ein durch Tanz, Musik und Verwandlungen gehobenes Drama, in der Art des 1640 zur Aufführung gebrachten Orphée et Euridice sehen wollte, mit der Dichtung der Andromède beschäftigt. Die Aufführung, welche ursprünglich im Jahre 1648 stattfinden sollte, hatte sich bis Januar 1650 verzögert.*) Sie fand mit ungeheurem Erfolge in dem dazu eingerichteten Theater des Petit Bourbon statt; die dem Stück von Torelli gegebene Ausstattung, sowie das Sujet hatten den größten Antheil daran. Quinault hat es daher noch einmal behandelt. Voltaire sagt, daß wenn die Corneille'sche Andromède auch alle ähnlichen Dichtungen seiner Zeit in Schatten gestellt habe,

*) Es erschien 1651 mit den Abbildungen der Decorationen im Druck.

man sie doch nach der des Quinault nicht mehr zu lesen vermöge. Heute verzichtet man wohl am liebsten auf das eine und andre.

Mit einem wesentlich anders gearteten, aber ebenfalls auf die Vorliebe seiner Landsleute für das Neue berechneten Werke trat Corneille noch in demselben Jahre in seinem schon öfter erwähnten Don Sanche d'Aragon auf.*) Dem als Comédie héroique bezeichneten Stücke liegt El palacio confuso des Lope de Vega und der Roman des Pélage zu Grunde. Obschon es an ethischer Idealität, an Gedankengehalt und an poetischem Glanz weit hinter Cid, Horace und Cinna zurücksteht, so glaube ich doch, daß diese Gattung der dramatischen Dichtung Corneille's Beanlagung besonders entsprach. Es behandelt die Geschichte eines Königssohns, der zwar als armer Fischer erzogen wurde, in dem sich jedoch die edlere Natur unbewußt regt, so daß er die kriegerische Laufbahn erwählt und durch außergewöhnliche Thaten eine glänzende Stellung erringt. Er gewinnt sich hierdurch die heimliche Neigung zweier fürstlichen Damen, von denen die eine seine Schwester ist, während die andre, durch politische Rücksichten zur Wahl eines Gatten gedrängt, diese in seine Hand legt, indem sie ihm einen Ring giebt, welchen er demjenigen reichen soll, den er dafür als den würdigsten erachtet. Man hat mit Recht besonders den Moment gerühmt, da Don Sanche an die drei Freier sich wendend sagt:

> Comtes, de cet anneau l'or vaut un diadème,
> Il vaut bien un combat, vous avez tous du coeur
> Et je le garde —
>
> Don Lope:
> A qui, Carlos?
>
> Don Sanche:
> A mon vainqueur.

Die Auflösung ist wie Corneille selbst zugesteht aber schwächlich. Das Stück mehr fein und liebenswürdig, als spannend und fortreißend, fand zwar zunächst eine günstige Aufnahme, die jedoch bald ermattete; wie Corneille glaubt, weil Condé sich dagegen erklärt hatte, wahrscheinlicher aber wohl, weil das Publikum nach stärkeren Erregungen oder nach glänzenderer Erhebung verlangte.

Reiner und bedeutender suchte Corneille das Heroische in seinem

*) Es erschien 1651 im Druck.

Nicomède (1652)*) herauszuarbeiten, von dem er alles Zärtliche und Rührende ausschloß. Er nannte das Stück eine Tragödie, obschon er aus dem dem 34. Buche der Justinus'schen Geschichte entnommenen Stoff die hauptsächlichsten tragischen Momente ausschied und durch mildere ersetzte. Nirgend wird es entschiedner bemerklich, als hier, daß er nicht sowohl Furcht und Mitleid, als Bewunderung zu erregen bestrebt war, welche, wie er glaubte, ein noch besseres Mittel, als sie zur Reinigung der Leidenschaften sei. Wenn die Bewunderung aber auch nicht, wie Boileau und nach ihm Voltaire gesagt hat, ein kaltes und zu tragischen Wirkungen ungeeignetes Gefühl ist, so ist doch gewiß, daß sie die letzteren nur unter Mitwirkung jener beiden andren Empfindungen, dann aber wohl in erhöhterem Grade zu erregen fähig ist.

1653 folgte die Tragödie Perthatrite.**) Die Niederlage, die er durch sie erlebte, bestimmte ihn, sich ganz von der Bühne zurückzuziehen, nicht ohne den Hintergedanken, daß dieser Entschluß kein unverbrüchlicher sei. Er ging nach Rouen zurück, obschon er erst kürzlich all seine Aemter daselbst niedergelegt hatte, und widmete sich hier der religiösen Dichtung. Auch ging der erste Schritt zur Wiederannäherung an das Theater, nicht von ihm selbst aus. Es war der damals mächtige Fouquet, der ihn zur Wiederaufnahme seiner dramatischen Thätigkeit aufforderte und ihn auch zur Wahl verschiedene Gegenstände vorschlug, von denen er dann den Oedipe wählte. Die gleichzeitige Anwesenheit der Molière'schen Truppe in Rouen regte die alte Theaterlust wohl auch noch mit auf. Der Erfolg der 1659 stattfindenden Aufführung***) war ein glänzender. Der Weg war also wieder gebrochen. Da Corneille inzwischen auch noch die Mutter verloren hatte, Thomas sich einer dramatischen Thätigkeit wegen aber gern nach Paris wenden wollte, so fand im Jahre 1662 die völlige Uebersiedelung der beiden Brüder dahin statt. Voltaire hat freilich gesagt, daß es für den Autor des Cinna besser gewesen sein würde, in Rouen mit Schwarzbrod, aber ruhmvoll zu leben, als sich in Paris von einem Geschöpfe des Königs Geld für schlechte Verse zahlen zu lassen — und die Gehässigkeit und Ungerech-

*) Erschien in demselben Jahre im Druck.
**) 1654 erschien sie im Druck.
***) Der erste Druck ist vom selben Jahre.

tigkeit, welche in diesen herzlosen Worten liegt, abgerechnet, muß so viel doch zugestanden werden, daß Corneille wohl noch einige vorübergehende Erfolge zu erringen vermochte, aber nichts, das noch wesentlich zur Vermehrung seines Ruhmes beigetragen hätte. Ich gehe daher rasch über die weiteren dramatischen Stücke des Dichters hinweg, über das Ausstattungsstück Le toison d'or, das er im Auftrag des Marquis de Sourdéac, des Mitbegründers der französischen Oper schrieb, und welches zuerst 1660 auf dessen in der Normandie gelegenen Schlosse Neuburg, später aber mit ungeheurem Erfolge im Theater Marais zur Aufführung kam, der freilich zum Theil der Musik und den Decorationen zuzurechnen ist — über seinen noch einzelne große Züge enthaltenden Sertorius (1662), der Türenne zu dem Ausruf veranlaßte: „Wo in aller Welt hat Corneille die Kriegskunst erlernt!“ — über die einen neuen literarischen Streit entzündende Sophonisbe (1663), über Othon (1664), Agésilas (1666), Attila (1667), Bérénice, Pulchérie (1672) und Suréna (1674), womit er seine dramatische Laufbahn beschloß. Ich will mich über sie nur auf folgende wenige mit seinen späteren Lebensschicksalen im Zusammenhang stehende Bemerkungen beschränken.

Corneille hatte sich, wie mit allen seinen früheren Gegnern, so auch mit Mairet wieder versöhnt. Es ist daher nicht recht begreiflich, daß er sich des Sujets der Sophonisbe bemächtigte, auf welcher vorzugsweise der Ruhm dieses Dichters beruhte. Er hätte sich denken können, daß dieser hierdurch aufs Neue verletzt werden mußte. In der That heißt es in den Nouvelles nouvelles des De Visé, daß Mairet vor Alteration darüber erkrankte. Auch gab es diesen Schriftsteller den Anstoß, den Kampf gegen Corneille neu zu eröffnen, dem sich verschiedene Andere, besonders d'Aubignac anschlossen. Dieser veröffentlichte 1656 seine gegen Corneille gerichteten Dissertations concernant le poëme dramatique. Man sagt, er habe es übel genommen, daß Corneille seiner niemals ehrend gedacht und der Rathschläge dankend erwähnt habe, die er ihm, wie es in seiner 1657 erschienenen Pratique du théâtre heißt, in verschiedenen Fällen gegeben. Corneille antwortete aufs Heftigste, was aber nur einen neuen Angriff d'Aubignac's zur Folge hatte.

Im Jahre 1660 veranstaltete Corneille eine erste Gesammtausgabe seiner dramatischen Werke. 1663 erschien eine neue. Es wird

daher hier der Ort sein, seiner drei Discours: Du poëme dramatique, de la tragédie und des trois unités zu gedenken, die nebst den Examen seiner Stücke hier zum ersten Male veröffentlicht wurden.*)

Corneille hatte sich, wie wir gesehen, sehr früh mit der Theorie des Drama's vertraut gemacht. Er hatte anfänglich einen gewissen Widerstand gegen ihre Forderungen gezeigt, um diesen später doch mehr und mehr nachzugeben. Er erscheint demnach hier mehr im Einklange mit den Regeln der noch im scholastischen Geiste befangenen Aesthetik, als sich dies bei früheren Gelegenheiten zeigte, doch giebt er noch immer einzelnen Forderungen der Aristotelischen Poetik eine freiere Auslegung als deren übrige Vertreter. Ich glaube jedoch nicht, daß dies nur darum geschehen sei, um, wie Lessing behauptet, seine Werke mit ihr in Einklang zu bringen. Diese verstoßen noch viel zu sehr gegen die von ihm gegebenen Auslegungen; und er selbst weist mit viel zu großer Offenheit auf diese Widersprüche hin, als daß man dies annehmen dürfte. Dagegen ist es ganz richtig, daß seine Auslegungen zum Theil sehr mangelhaft sind. Besonders war der Begriff, welchen er sich hiernach vom Tragischen gebildet hatte, ungenügend und irrig. Die Folge davon war, daß er die schwächlichere Form der Tragödie mit glücklichem Ausgang begünstigte und durch eine Bewunderung erregende Größe die höchsten tragischen Wirkungen hervorbringen zu können glaubte. Eine weitere Irrung war, daß er der Liebe die Bedeutung einer tragischen Leidenschaft absprach und ihr doch einen so breiten Raum in seinen Tragödien gestattete, wo sie nun häufig als bloßer Schmuck behandelt, zur Galanterie abgeschwächt oder zum Mittel der Politik herabgesetzt erscheint.

Andrerseits hat aber Corneille in diesen Abhandlungen nicht nur gezeigt, wie ernst er es mit dem Wesen und der Bedeutung seiner Kunst nahm, sondern auch ganz unmittelbar aus seinen Erfahrungen manche noch heute zu beherzigende Aufschlüsse und Lehren gegeben und darin für seine Zeit ebenso vorzügliche Muster aufgestellt, wie für die dramaturgische Kritik in seinen Examen. Besonders zeichnen sie sich in ihrer Klarheit, Kürze und Anspruchslosigkeit vor den ihnen vorausgegangenen weitschweifigen und anspruchsvolleren Werken Mesnadière's (La Poëtique, Paris 1640) und d'Aubignac's (s. o.) vor-

*) Die neueste Ausgabe der Oeuvres de Corneille ist von Marty-Laveaux 1862.

theilhaft aus.*) Welchen Einfluß sie ausübten, kann der Umstand beweisen, daß Voltaire noch fast ganz auf dem Standpunkte der Corneille'schen Dramaturgie stand und ihr gegenüber fast immer des Lobes voll ist.

Wie mit allen bedeutenderen Schriftstellern von Paris war Corneille auch mit Molière und Racine bekannt worden. Mit jenem früher als mit diesem. Auch war das Verhältniß zu ersterem ein innigeres. Trotz der mannichfaltigen Versuche, dasselbe zu stören, bewahrte es bis zu Molière's Tode diesen Charakter. Sie lernten einander schon 1658 in Rouen kennen; noch in demselben Jahre spielte dann Molière mit seiner Truppe Corneille's Nicomède vor Ludwig XIV. Nach seiner Rückkehr nach Paris gehörte Corneille ununterbrochen zu den Besuchern des Molière'schen Hauses. Dagegen war das Verhältniß zu Racine gleich im Entstehen ein gespanntes geworden. Dieser hatte Corneille seinen Alexandre zu lesen gegeben, der das darin hervortretende poetische Talent nicht verkannte, dramatisches dagegen vermißte. Dies wurde ihm als Furcht oder Neid ausgelegt. Es bildete sich eine Parteigängerschaft, welche die beiden Dichter von einander zu trennen suchte. Dies gelang um so leichter, als Racine's Talent sich jetzt in überraschendster Weise entfaltete, dasjenige Corneille's aber ermattete und allmählich erstarb. Besonders hatte es diesen verdrossen, daß Racine in seinen Plaideurs ein paar Stellen seines Cid parodirt hatte, indem er den alten Chicanau die Worte

Viens mong sang, viens ma fille,

und dem Intimé die anderen in den Mund legte:

Les rides sur son front gravaient tous ses exploits.

„Ziemt es wohl einem Neuling“ — soll Corneille gesagt haben — „sich über Leute von Ansehen lustig zu machen?“ Die Verbitterung mußte durch den Mißerfolg seines Tite et Bérénice wachsen, den er im Auftrage Henriette's von England gedichtet hatte. Auch Racine war gleichzeitig von dieser aufgefordert worden, denselben Gegenstand zu

*) Erwähnt mögen hier noch die einschlagenden Schriften d'Evremond's und Chappuzeau's werden.

behandeln und hatte sich der Schauspieler des Hôtel de Rambouillet zu versichern gewußt, welche im Tragischen für die besten Darsteller galten. Corneille mußte sich demnach mit der Molière'schen Truppe begnügen. Doch würde Racine auch ohne diesen Vortheil den Sieg davon getragen haben, da das Corneille'sche Stück zu seinen schwächsten, kältesten Arbeiten gehört. Es fehlte übrigens nicht an Parodien auf beide. Chapelle machte auf die Frage, wie ihm das Racine'sche Stück gefallen habe, den Witz: „Marion pleure, Marion rit, Marionveut qu'on la marie." Die Niederlage der Pulchérie und der Suréna überzeugten den alternden Dichter, daß seine Rolle zu Ende war. Er zog sich zum zweiten Male, nun aber für immer, vom Theater zurück und überließ dem jüngeren Rivalen das Feld.

Racine scheint übrigens nie die Bedeutung Corneille's verkannt zu haben. Die Gedächtnißrede, welche er ihm nach seinem in der Nacht vom 30. September zum 1. October 1684 in seiner Wohnung, Rue d'Argenteuil, erfolgten Tode in der französischen Academie hielt, darf wohl als ein im Ganzen aufrichtiger Meinungsausdruck angesehen werden. Am 1. October trat Racine die Präsidentschaft derselben an, doch machte ihm sein Vorgänger, der Abbé Lavau, bei dieser Gelegenheit die Ehre, Corneille's Gedächtniß zu feiern, noch streitig. Die Besetzung der Corneille'schen Stelle durch seinen Bruder Thomas, bot aber dafür eine neue dar. „Wenn man in späteren Zeiten" — heißt es in Racine's Beantwortung der Antrittsrede dieses letzteren — „mit Staunen auf die wunderbaren Siege und auf die großen Dinge zurückblicken wird, welche unserem Jahrhundert die Bewunderung aller Zeitalter sichern, so wird Corneille, daran zweifle ich nicht, seinen Platz unter all diesen Zaubern behaupten. Frankreich wird sich mit Freuden erinnern, daß unter der Regierung seines größten Königs sein größter Dichter geblüht. Man wird selbst den Ruhm jenes Königs zu steigern glauben, wenn man sagt, daß er diesen geachtet." — Auch eine Stelle aus einem Briefe Racine's an seinen Sohn mag hier Platz finden: „Glaube nur nicht" — schreibt er diesem noch vor Corneille's Tode, indem er ihn vor dem Dichterberufe warnt — „daß es meine Dramen sind, welche mir den Beifall der Großen zuziehen. Corneille hat Verse gedichtet, die hundermal schöner als die meinigen waren, und doch sieht ihn niemand mehr an. Man liebt sie nur im Munde der Schauspieler."

Schon gegen Ausgang des Jahres 1662 hatte der Minister Colbert an Costar und Chapelain den Auftrag ertheilt, Verzeichnisse derjenigen Schriftsteller und Gelehrten zu entwerfen, welche begründeten Anspruch auf königliche Vergünstigungen zu machen hätten. Beide Listen, die nicht nur charakteristisch für jene beiden Männer, sondern auch von Interesse für die literarischen Verhältnisse der Zeit sind und die man bei Taschereau (a. a. O. S. 346) abgedruckt findet, enthalten auch Corneille's Namen. Bei Chapelain heißt es: „Corneille ist ein Wunder von Geist und eine Zierde des französischen Theaters. Er hat Methode und Verstand (de la doctrine et du sens). Im Uebrigen würde er wohl weder in gebundener, noch in ungebundener Rede etwas Bedeutenderes hervorbringen können, da es ihm an Lebenserfahrung gebricht und er sich kaum um etwas Anderes als seinen Beruf kümmert." — Costar nennt Corneille den ersten Bühnenschriftsteller der Welt. — Gleichwohl erhielt dieser nur eine Pension von 2000 Livres, während Chapelain 3000, Mezeray sogar 4000 Livres empfing. Corneille zeigte keine Mißstimmung über diese Zurücksetzung, sondern dankte in schlechten Versen.

Von den gleichzeitig mit ihm aufstrebenden Dichtern gebührt Jean de Rotrou,*) die erste Stelle. Corneille soll ihn seinen Vater genannt haben. Dies müßte ohne Beziehung auf das Alter geschehen sein; denn Rotrou war drei Jahre jünger als er. Er wurde 19. Aug. 1609 zu Dreux bei Chartres geboren und gehörte einer der ältesten Familien des Orts an, deren Mitglieder schon seit lange städtische Aemter bekleidet hatten. Sein poetisches Talent entwickelte sich früh. Auch scheint er zeitig nach Paris gekommen zu sein und hier ein ziemlich leichtfertiges Leben geführt zu haben. Besonders hebt man seine Spielwuth hervor. Er hatte noch nicht das 19. Jahr erreicht, als er ein Jahr vor Corneille (1628) mit der Tragicomödie L'hypocandriaque ou le mort amoureux**) im Theater de Bourgogne die Bühne betrat. Trotz der Schwäche des Stücks, welches im Schäfertone der

*) Siehe über ihn Parfait, a. a. O. IV. S. 405. — Guizot, a. a. O. — La Harpe, a. a. O. — Villemain, Cours de la littérature française. 17. Siècle. — Ebert, a. a. O. — Alph. Royer, Hist. univ. du théatre. Paris 1870. III. S. 86. — Lotheissen, a. a. O.

**) Erschien 1631 im Druck. Beauchamps und Parfait geben über die Erscheinungszeit seiner Werke umfassende Auskunft.

Zeit die Geschichte eines jungen Mannes behandelt, den die Liebe so melancholisch gemacht, daß er sich für todt hält und den hiervon gerührt, die grausame Geliebte aus diesem Zustand errettet, hatte es einen großen Erfolg. Das war auch mit den folgenden Stücken des Dichters der Fall, so daß sich derselbe in der an den König gerichteten Widmung seines Bague de l'oublie vom Jahre 1635 glaubte berühmen zu können, wesentlich dazu beigetragen zu haben, daß die Komödie zur Zeit mit den edelsten Vergnügungen zu wetteifern im Stande sei. Er habe sich nun in der vorliegenden bemüht, sie so anständig und rein in der Sitte erscheinen zu lassen, daß wenn sie auch nicht für schön, so doch für weise gelten werde. Er habe aus einer leichtfertigen Schönen eine Heilige gemacht. — Wie es mit dieser Heiligkeit beschaffen war, mag eine Scene beweisen, in welcher ein Liebhaber seine Braut im Bette findet und ihr alle Liebkosungen mit einziger Reserve des letzten bräutlichen Zugeständnisses entringt. Dieses Lustspiel war, wie er selbst sagt, nur die Bearbeitung eines spanischen Stückes. Le Grand hat die Idee desselben in veränderter Weise zu seinem Roi de Cocagne benützt. Es wirkte wie die meisten der Rotrou'schen Dramen durch das Abenteuerliche der darin aufgehäuften Begebenheiten.

Rotrou besaß die Leichtigkeit eines mittelmäßigen Talents. Die 33 von ihm bekannt gewordenen Stücke, zum größten Theil Lustspiele und Tragikomödien, sind meist dem Spanischen nachgebildet; zuweilen sind es auch nur Ueberarbeitungen, wie die dem Römischen entnommenen Menèchmes (1632), Les Sosies (1636), Les captifs (1638). Er genoß zu seiner Zeit eine ungewöhnliche Anerkennung, was die Ueberschätzung erklärt, welche ihm auch die meisten der späteren Literarhistoriker noch zu Theil werden lassen. Besonders gerühmt wurden das Lustspiel La soeur (1645), welches jedoch nur die Nachbildung eines italienischen Stückes zu sein scheint, sein St. Genest (1646), welcher das Martyrium des bekannten Schauspielers behandelt, aber nur eine schwächliche Nachahmung des Polyeucte ist, und die dem No hay ser padre siendo rey des Rojas nachgebildete Tragödie Venceslas (1647), jedenfalls sein bedeutendstes Stück, im Grunde aber doch kaum mehr als eine academische Vernüchterung des phantasievollen spanischen Dramas. Es ist jedoch ein Zug jener glänzenden heroischen Erhabenheit darin, welche Corneille die Bewunderung der Welt erwarb, nur

daß es Rotrou an der rhetorischen Gewalt des Ausdrucks und Schönheit der Versification seines Freundes gebrach.

Trotz seines früheren Leichtsinns war Rotrou ein durchaus ehrenhafter, edler und aufopferungsfähiger Charakter. Kein Zweifel, daß ihm nur dies jenen Ehrennamen Corneille's verschafft haben konnte. Er hat sich stets als treuer, uneigennütziger Freund desselben bewährt. In seinem Kampf mit Scudéry und den andern gelehrten Dichtern der Zeit stand er ihm treulich zur Seite. Auch später ließ er sich keine Gelegenheit, ihn zu feiern, entgehen. So heißt es z. B. in der obenerwähnten Tragödie St. Genest:

> Nos plus nouveaux sujets les plus dignes de Rome
> Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme,
> A qui les rares fruits que sa muse produit
> Ont acquis dans la scène un légitime bruit
> Et de qui certes l'art, comme l'estime est juste,
> Portent les fameux noms de Pompée et Auguste:
> Ces poëmes sans prix où son illustre main
> D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,
> Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre
> Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre.

Sein Tod, ein Opfer der Pflichttreue, trug wohl auch zur Verherrlichung von Rotrous Namen noch bei. Er lebte schon längere Zeit wieder in Dreux, wo er neben verschiedenen Aemtern auch das des Lieutenant particulier et civil mit solcher Gewissenhaftigkeit bekleidete, daß er bei einer die Einwohner decimirenden Seuche, trotz aller Aufforderungen seines Bruders, nicht zu bewegen war, seinen Posten zeitweilig zu verlassen. Er erkannte es als die Pflicht eines ersten Beamten, auf diesem fest auszuhalten. „Nicht, daß die Gefahr hier nicht groß wäre“ — fügt er in dem Antwortschreiben hinzu — „da in diesem Augenblicke die Todtenglocke heute zum 22. Male ertönt. Wenn es Gott will, möge sie es denn auch für mich!“ Nur wenige Tage später erfüllte sich ihm diese Ahnung (27. Juni 1650).

Rotrou gehörte zu den fünf Schriftstellern des Cardinal Richelieu, von denen Boisrobert in dem vertrautesten Verhältnisse zu diesem stand. Ein witziger Kopf, die lebendige Chronik der Zeit, spottsüchtig und voll Anekdoten, hatte er sich ihm bald unentbehrlich zu machen gewußt.

François le Métel de Boisrobert*) ward 1592 zu Caen geboren. Sein Vater stammte aus Rouen, wo er die Stelle eines Procureur de la Cour des Aides bekleidet hatte. François studirte Theologie und kam nach Paris, wo er bald eine Rolle zu spielen begann. Er gab, wie wir fanden, die erste Veranlassung zur Gründung der französischen Academie. Wir sahen ihn auch sonst noch im Dienste des Cardinals seine Rolle spielen. Dieser erwies sich ihm dankbar. Er verlieh ihm das Priorat von La Ferté sur Aube, die Abtei von Chatillon sur Seine und andere Benefizien. Später fiel er in Ungnade. Doch wußte er sich zuletzt wieder in Gunst zu setzen; was ihm auch nach Richelieus Tode bei Mazarin wieder gelang. Er hatte drei Leidenschaften: Das Spiel, die Tafel und das Theater. Besonders liebte er Mondory zu sehen, was ihm den Spottnamen des Abbé Mondory eingebracht hat. Er hat eine große Zahl Theaterstücke geschrieben, die ohne seine gesellschaftliche Bedeutung bis auf die Namen vergessen sein würden. Es waren theils Lustspiele, theils Tragikomödien. Er liebte das Traurige nicht. Auch sie sind zum Theil dem Spanischen nachgebildet, so La jalousie d'elle même (1649) der Zelosa de si misma des Tirso de Molina, La folle gageure (1650) dem El mayor imposible des Lope de Vega. Sein erstes Stück war Pyrandre et Lysandre ou l'heureux tromperie (1633), sein letztes Théodore, Reine de Hongrie (1657). Er starb 1662.

Auch ein jüngerer Bruder von ihm, Antoine le Métel, Sieur d'Ouville genannt,**) der sich besonders durch seine Contes du Sieur d'Ouville bekannt gemacht hat, widmete sich später als Dichter der Bühne. Er trat 1637 mit Les trahisons d'Arbiran auf. Seine Stücke sind fast alle dem Spanischen nachgebildet und wie die seines Bruders meist Lustspiele und Tragikomödien. Besonderen Beifall erwarb sein Esprit follet (1641) nach Calderon's Dame Kobold***) (bei Parfait heißt es nach dem italienischen Canevas von La dama demonio ou Arléquin persécuté par la dame invisible), La dame suivante (1645), Les morts vivants (1645), Aimer sans savoir qui (1645), welches denselben Gegenstand wie Corneille's Suite du menteur

*) Pélisson et d'Olivet. a. a. O. II. 89. — Gebr. Parfait a. a. O. V. 10. — Tallémant des Reaux II. 144. — Fournel, Les contemporains de Molière I. 61.

**) Parfait, a. a. O. V. 353.

***) Es wurde später von Hauteroche neu überarbeitet.

behandelt, und Jodelet Astrologue (1646), der dem Feint Astrologue des Thomas Corneille zu Grunde liegen dürfte. Alle diese Stücke sind nach spanischen Vorbildern und ich erwähne sie nur, um den Einfluß des spanischen Theaters auf das Französische deutlich zu machen.

Der Academiker Guillaume Colletet*), der vierte der fünf Dramatiker Richelieu's wurde 1596 zu Paris geboren, wo er auch 1659 in Armuth starb. Er hat eine Menge poetischer Werke hinterlassen, die man bei Pélisson verzeichnet findet, darunter ein einziges selbständiges Drama: Cyminde ou les deux victimes (1642). Er war, wie sich schon hieraus ergiebt, kein dramatisches Talent. Dasselbe gilt von dem fünften dieser Dichter, Claude de l'Estoille, Sieur de Saussay, einer alten Pariser Familie entstammend, 1602 geboren, 1652 gestorben.

Richelieu selbst kann in einer Geschichte des französischen Dramas nicht übergangen werden, so schwach auch dasjenige war, was er durch die fünf in seinem Solde stehenden Dichter nach seinen Entwürfen verfassen ließ, oder unter anderm Namen etwa selber verfaßte. Seine eigene Lebensgeschichte kann aber hier keinen Platz finden. Außer der Comédie des Thuilleries (1635 mit großem Glanze im Palais Cardinal aufgeführt), dem Aveugle de Smyrne (1638) und La Grande Pastorale (der Tag der Aufführung ist hier unbekannt),**) welche von jenen fünf Schriftstellern nach seinen Entwürfen ausgeführt worden sind und von denen er nur an den letzten selbst mitgearbeitet haben soll, werden ihm auch noch zwei unter Desmarest's Namen erschienene Stücke, die 1639 mit großem Pomp im neuen Theater der grande salle du Palais Cardinal aufgeführte Tragicomödie Miramare und die Combéie héroique Europe ganz und gar zugeschrieben. Die letzte ist eine Art politisch allegorisches Gelegenheitsstück. Die Politik Frankreichs und Spaniens ist darin in den Gestalten Francion und Ibère personificirt.

Die leidenschaftliche Vorliebe Richelieus für das Theater hat aber in anderer Weise noch viel zur Entwickelung desselben beigetragen. Er

*) Parfait, a. a. O. IV. 193. — Pélisson et d'Olivet, a. a. O. II. 5.

**) Nach Beauchamps erschienen die beiden ersten Stücke 1638 im Druck, das zweite unter dem Titel L'aveugle de Smyrne ou la grande Pastorale. Unter dem letzten Titel führt er gar kein besonderes Stück auf. Möglich also, daß La grande pastorale überhaupt nur dasselbe Stück wie L'aveugle de Smyrne ist.

regte die Theilnahme dafür in den höchsten Kreisen an, unterstützte die Talente nicht nur durch Jahrgelder, sondern auch dadurch, daß er ihre Stücke in glänzender Weise in seinem Hause zur Darstellung bringen ließ Die Gründung der Academie und der Streit, den er durch sie zur Entscheidung brachte, ist für die Entwickelung des französischen Dramas und Theaters nicht nur von einem zum Theil verhängnißvollen, sondern auch von einem fördernden Einfluß gewesen. Man muß sich nur vergegenwärtigen mit welcher Geringschätzung zu dieser Zeit noch die dramatische Literatur in England von den gelehrten Dichtern und in dessen Folge auch von einem großen Theil der guten Gesellschaft angesehen wurde, um zu begreifen, welchen Werth es für sie hatte, daß sie in Frankreich umgekehrt durch das Interesse, welches auf diese Weise für sie erregt wurde, an die Spitze der ganzen literarischen Bewegung der Zeit kam. Das Drama und das Theater waren hierdurch zu einer nationalen Angelegenheit gemacht worden. Es ist daher kein Zweifel, daß der Tod des außerordentlichen Mannes auch in dieser Beziehung weithin empfunden wurde.

Jean Desmarest de St. Sorlin*), der spätere literarische Beirath und Vertraute des Cardinals, war um 1595 in Paris geboren. Obschon er eine bedeutende Stellung im Staatsdienst bekleidete — er war General-Controleur der außerordentlichen Angelegenheiten des Kriegswesens und Generalsecretär der levantinischen Abtheilung der Marineverwaltung — so pflegte er doch mit Vorliebe die schönen Künste. Der dramatischen Thätigkeit widmete er sich dagegen nur aus Gefälligkeit für den Cardinal, daher er nach dessen Tode auch nichts mehr für die Bühne schrieb. Gleichwohl haben seine dramatischen Arbeiten zum Theil Erfolg gehabt; vor Allem sein Lustspiel Les visionnaires, welches sogar den Ehrennamen der Comédie inimitable erhielt. Molière hat es später in seinen Facheux nichtsdestoweniger übertroffen. Es ist ein Stück, welches in einzelne, gewisse Modethorheiten geißelnde Charakterbilder zerfällt, die nur nothdürftig zusammengehalten sind. Möglich daß Rojas' Lo que son mujeres die Anregung hierzu gab. Alcidon, welcher drei Töchter besitzt, hat in der Zerstreuung an vier verschiedene Freier je eine von ihnen versprochen. Er muß also suchen, einen derselben wieder los zu werden, was ihn in

*) Parfait, a. a. O., V. 407.

um so größere Verlegenheit bringt, als er sie alle sehr schätzt. Er wird letzterer aber dadurch enthoben: daß einer der Freier nach dem andern sein Wort selber zurückzieht und die Mädchen sich gar nicht verheirathen wollen. Der eigentliche Spaß besteht freilich erst darin, daß sowohl sie, wie die Freier, visionär, d. i. von irgend einer Modeeinbildung besessen sind, auf deren Verspottung es überhaupt nur angelegt ist.

Desmarest war, wie wir sahen, Mitglied und erster Kanzler der französischen Academie. In dem obenerwähnten Verzeichnisse Chapelain's heißt es über ihn: „Desmarest gehört zu den leichten Talenten der Zeit, die ohne besondere Tiefe sind, Vieles wissen und es in gefälliger Weise wieder anwenden. Sein Stil ist in der Prosa rein, doch ohne sich zu erheben; in der gebundenen Rede je nach seiner Absicht erhaben oder niedrig. Er ist unerschöpflich in dem einen und andern und rasch in der Ausführung. Seine Phantasie ist sehr fruchtbar. Dagegen läßt er es oft an Urtheil fehlen. Er wendete sie früher nicht ohne Erfolg zu Romanen und Komödien an, später wurde er aber fromm und zeigte hierin denselben Eifer, wie früher in der profanen Schriftstellerei."

Vor ihm und zwar in demselben Jahre mit Corneille traten Balthasar Baro geb. 1600 zu Venaisin, gest. 1650, von welchem schon früher die Rede war, Jean Claveret aus Orleans, Rayssiguier Scudéry und Ryer auf, von denen jedoch nur den beiden letzten hier eine kurze Betrachtung zu Theil werden kann.

George de Scudéry*), einer edlen Familie der Provence angehörend, erblickte 1601 zu Havre de Grâce das Licht der Welt. Er zeigte zwar früh poetische Anlagen, ergriff aber, den Beruf seines Vaters folgend, die militärische Laufbahn. Er trat in das Regiment der französischen Garden ein, betheiligte sich an verschiedenen Feldzügen, ging dann auf Reisen, bis er sich endlich in Paris niederließ und die Poesie halb als Liebhaberei, halb als Erwerbszweig betrieb. Die kampflustige Ader zeigte sich auch hier in seinem Angriff auf Corneille; ein gewisser militärischer Tic trat in um so lächerlicherer Weise dabei hervor, als er zunächst anonym war. Später erhielt er das Amt des Gouverneurs von Château de Notre Dame

*) Pélisson et d'Olivet, a. a. O., I. S. 306. — Parfait, a. a. O., IV. 430. Tallémant des Reaux. V. 265. — Tivier, Hist. dram. en France. Paris 1873, p. 623. — Royer, a. a. O., III. p. 27. — Lotheissen, a. a. O. II. 97.

de la Garde bei Marseilles und starb 1667 zu Paris. Die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seines Talents täuschten ihn wohl selbst über die Bedeutung desselben, doch war es nicht gerade Neid, was ihn zu seinem Angriff auf Corneille bewegte, da er für Hardy und Théophile de Viau, dessen Werke er nach dem Tode desselben sammelte und herausgab, ebenso bereitwillig als Vertheidiger auftrat. Es fehlte ihm also keineswegs an edlen ritterlichen Eigenschaften. — Man kennt 16 Stücke von ihm. Das erste war die Tragikomödie Ligdamon et Lydias ou la ressemblance (1629.) Das letzte die Prosa-Tragikomödie Axiane (1643). Boileau urtheilte sehr geringschätzig über sie. Italienischer und spanischer Einfluß zeigt sich darin von der schlechteren Seite.

Pierre de Ryer*) 1605 zu Paris geboren, genoß eine gute Erziehung. 1646 wurde er Mitglied der Academie. Obschon er später eine Pension erhielt, hatte er doch fast sein ganzes Leben mit Mangel zu kämpfen. Er starb 1658. Die poetische Ader hatte er von seinem Vater, Isaac de Ryer, geerbt. Seine Lage machte ihn aber zum Vielschreiber. Als Dramatiker trat er 1630 mit der Tragikomödie Argenis et Polyarque ou Théocrine auf. Sein letztes dramatisches Werk war die Tragikomödie Anaxandre (1654). Er hat, außer dem Lustspiel Les vendanges de Surênes, nur Tragikomödien und Tragödien geschrieben. Seine Alcionée ou le combat de l'honneur et de l'amour wurde zu seiner Zeit sehr gelobt. Man sagt, daß die Königin Christine sich dieses Stück dreimal an einem Tage habe vorlesen lassen; sie vertrug also etwas, denn es ist nichts als eine schwächliche Nachahmung Corneille's.

Im Jahre 1635, also noch vor Erscheinen des Cid, trat Gaultier de Coste, Chevalier Seigneur de Calprenède**) zum ersten Male als tragischer Dichter auf. Er wurde zu Schloß Toulgon im Jahre 1610 geboren. Seine Studien machte er zu Toulouse trat aber dann zu Paris in das Regiment der Garden ein, wo sein Erzählertalent die Neugier der Königin erregte, die ihn in ihre Gunst nahm. 1648 widmete er ihr sein erstes Theaterstück La mort de

*) Parfait, a. a. O., IV. 538. — Royer, a. a. O., III.

**) Parfait, a. a. O., V. 148. — Tallémant des Reaux. Paris 1834. V. 89. — Royer. a. a. O., III. 43. — Lotheissen, a. a. O. II. 365.

Mithridate das jetzt erst im Druck erschien. Zwei Jahre später ward er zum Kammerherrn des Königs ernannt. Er starb 1663. Calprenède war noch mehr als Romanschriftsteller, wie als dramatischer Autor geschätzt. Doch erwarb ihm jenes erste Stück, sowie Le Comte d'Essex (1639) viel Beifall. Heute erscheinen auch sie recht unbedeutend und leer. Doch verdient es Hervorhebung, daß er, einer der ersten, die Stoffe der Tragödie nicht nur dem Alterthum, sondern auch der neuern Geschichte wieder entlehnte, wie seine Johanna Gray und Eduard III. von England beweisen. Sein letztes Drama war Belissaire, Tragicomödie, 1659.

Ungleich bedeutender erscheint Tristan l'Hermite in seiner Mariamne, wobei zu berücksichtigen ist, daß sie noch vor dem Cid erschien, also keine Einwirkung von diesem erfahren haben konnte, obschon der edle Stolz, mit welchem Mariamne in ihrer Unschuld jede Vertheidigung ablehnt und der rührende Kampf der Liebe und der wildaufflammenden Eifersucht des Herodes dies wohl sonst könnte annehmen lassen.

François Tristan,*) der sich der Abkunft von Pierre l'Hermite rühmte und deshalb diesen Beinamen annahm, wurde 1601 zu Schloß Souliers in der Provinz de la Marche geboren. Er hat seine Jugendgeschichte, wenn auch nicht ohne Ausschmückung, in seinem Page disgracié erzählt. Hiernach kam er früh an den Hof und erlangte die Stellung eines Ehrencavaliers im Gefolge des Marquis de Vernueil, eines natürlichen Sohnes Heinrichs IV. Ein unglücklich verlaufendes Duell trieb ihn ins Ausland, zuerst nach England. Von hier wollte er über Frankreich nach Spanien. Er kam so incognito in den Dienst des Herzogs Gaston's von Orleans, dem er sich entdeckte und durch dessen Vermittelung er die Verzeihung und Gunst Ludwigs XIII. erwarb (um 1620). Von seinem späteren Leben weiß man nur wenig. 1648 wurde er als Mitglied in die Academie aufgenommen. Auch erwarb er sich um die Ausbildung Quinault's Verdienste. Er starb 1655. — Seine Mariamne ist eines der wenigen Stücke, welche den Arbeiten Corneille's sich nähern. Es enthält Stellen von wirklicher Schönheit und Kraft. Auch hielt sie sich lange neben dem Cid in der

---

*) Pélisson et d'Olivet, a. a. O. I. S. 303. Parfait, a. a. O. V. S. 196. Royer, a. a. O. III. S. 39. — Fournel, a. a. O. III. 3.

Gunst der Nation. Mondory, welcher die Rolle des Herodes musterhaft gespielt haben soll, wurde, wenigstens scheinbar, ein Opfer derselben, da ihn bei einer Vorstellung dieses Stücks beim Cardinal Richelieu im Jahre 1637 der Schlag rührte. Tristan schrieb neben verschiedenen anderen poetischen Werken noch fünf Dramen, darunter das Lustspiel Le parasite, von denen La folie du sage (1644) das letzte war. Sie stehen jedoch alle seiner Mariamne nach. Er starb 1655.

Gleichzeitig mit ihm strebten auch Mesnadière und Aubignac, Benserade, Thomas Corneille und Scarron empor. Die beiden ersten sind hier eigentlich nur ihrer Bedeutung als Theoretiker wegen zu nennen.

Hippolyte Jules Pilet de la Mesnadière,*) zu Laudun geboren, hatte in Nantes Medicin studirt. Er wendete sich dann nach Paris, prakticirte daselbst und lernte Richelieu kennen, der ihn in seine Gunst nahm. Später, nachdem er das Studium der Medicin mit dem der schönen Wissenschaften vertauscht, erwarb er das Amt eines Haushofmeisters und Vorlesers des Königs. Er versuchte sich nun auch im Drama und schrieb seine Poétique, die aber auf den ersten, das Drama behandelnden Theil beschränkt blieb.

François Hedelin,**) Sohn des Lieutenant Général de Nemours, war aus Paris gebürtig. Er ergriff den Beruf seines Vaters, studirte die Rechte, ward Advocat und übersiedelte dann nach Paris, wo er in den geistlichen Stand übertrat. Er erwarb sich die Gunst Richelieu's, der ihm die Abtei Aubignac überwies, deren Namen er annahm. Wie es der Ton der vornehmen Welt damals forderte, setzte er sich mit allen literarischen Berühmtheiten in Verbindung und errang sich bald eine einflußreiche Stellung hierdurch. Sein Streit mit Ménage, seine kritischen Angriffe auf Corneille vermehrten sein Ansehen, das er noch durch seine Pratique du théâtre befestigte. 1642 war er bereits mit seiner Pucelle d'Orléans hervorgetreten, welcher er eine Abhandlung über die Regel des Drama's vorausschickte. 1645 folgte die Zénobie, reine des Palmyriennes, in der er ein Muster der Regelmäßigkeit aufstellen wollte. Befremdend ist es, daß er dieselbe in Prosa schrieb. Man erzählt sich ein Witzwort Conti's darüber, welcher gesagt haben soll: es sei zwar sehr löblich von d'Aubig-

*) Parfait, a. a. O. VI. 190.

**) Parfait, a. a. O. VI. 395.

nac, die Regeln des Aristoteles so sorgsam zu beobachten, aber er könne es dem Aristoteles nicht verzeihen, Aubignac hierdurch zu einer so schlechten Tragödie veranlaßt zu haben.

Isaac de Benserade,*) geboren 1612 zu Lyons in der Haute Normandie, widmete sich nach vollendeten Studien der Poesie. Nach Paris gekommen, übte das Theater bald seine Anziehungskraft auf ihn aus und man sagt, daß es die schöne Schauspielerin Bellerose gewesen sei, welche ihn zum dramatischen Dichter gemacht. Die Cléopâtre (1635) soll er für sie geschrieben haben. Eine Zahl anderer Stücke folgte, von denen die Komödie Iphis et Jante (1636) und die Tragödie Méléagre (1640) die besten gewesen sein sollen. Richelieu, mit dem er verwandt war, setzte ihm eine Pension aus. Später wurde er besonders durch die lyrischen Dichtungen zu den höfischen Ballets berühmt. Er war der höfische Dichter par excellence 1674 wurde er auch noch Mitglied der Academie und starb 1701 nach einem langen behaglichen Leben. Man rühmte drei Talente an ihm: die Kunst mit den Großen zu scherzen, ohne sie je zu beleidigen, mit grauen Haaren galant zu sein, ohne je lächerlich zu werden, und mit Versen Geld zu verdienen.

Im Jahre 1647, fast in demselben Alter wie einst sein um zwanzig Jahre älterer Bruder, trat Thomas Corneille**) (der sich später den Namen Sieur de Lisle, wie sein Bruder den des Sieur Damville beilegte), zum ersten Male öffentlich als dramatischer Dichter auf. Er war am 20. August 1625 zu Rouen geboren und erhielt daselbst bei den Jesuiten eine sorgfältige Ausbildung. Schon hier zeichnete er sich durch ein Drama aus, welches die Schüler zur Aufführung brachten. Nachdem er seine Studien in Paris beendet, vermochte er nicht mehr der Versuchung zu widerstehen, welche die Werke und der Ruhm seines Bruders auf ihn ausübten. Seine ersten Versuche waren lediglich Bearbeitungen spanischer Stücke; so das Lustspiel Les engagemens du' hazard,***) mit welchem er de-

*) Pélisson et d'Olivet, a. a. O. II. 236. Parfait, a. a. O. VI. 112.

**) M. Boze, Eloge de Mr. Corneille 1710. — Parfait, a. a. O. VIII. S. 344. — Fournel, a. a. O. — Oeuvres des deux Corneilles de C. Louandre, Paris. 1865.

***) Es enthält auch Motive aus Les fausses verités von d'Ouville und aus der Inconnue des Boisrobert.

butirte, nach Les empeños de un acaso des Calderon, sein Le feint Astrologue (1648), nach dem gleichnamigen Lustspiele desselben Dichters, Don Bertrand de Cigarral (1650), nach Entre bobos anda el juego des Rojas, L'amour à la mode (1651) nach Antonio de Solis, Le charme de la voix (1653) nach Lo que puede la aprehension des Moreto, Le géolier de soi-même nach Calderon. Obschon diese Lustspiele fast alle freundliche Aufnahme fanden, so war doch erst der Erfolg seiner Tragödie Timocrate (1656) ein durchschlagenderer. Sie wurde im Marais 24 Mal hinter einander wiederholt, bis einer der Schauspieler folgende Anrede an das Publikum hielt: „Sie sind zwar noch keineswegs müde, das Stück zu sehen, wohl aber wir, es zu spielen. Wir laufen Gefahr, all unsre andren Stücke zu verlernen, daher wir Sie bitten, uns weiterer Wiederholungen entheben zu wollen." In der von M. de Boze in der Academie des Inscriptions zum Gedächtniß Thomas Corneille's gehaltenen Rede aber heißt es, daß dieses Stück sechs Monate hintereinander gespielt worden sei. Der Stoff war sehr glücklich gewählt, was überhaupt einer der Vorzüge dieses Dichters war. Er sprach besonders durch das Zärtliche und Rührende an. Doch auch sein Commode (1658), Stilicon (1660), besonders aber Ariane (1672) und Le comte d'Essex (1678) hatten große Erfolge. Nur die beiden letzten erhielten sich länger auf dem Repertoire. Voltaire hat sie in die Ausgabe der Werke seines Bruders mit aufgenommen.

Thomas Corneille gehörte zu den beliebtesten dramatischen Dichtern der Zeit. Die Theater du Marais und de l'hôtel de Bourgogne machten seine Werke sich streitig. Auch behaupteten sich diese nicht nur neben den Werken seines berühmten Bruders, sondern auch neben denen des eben aufglänzenden Racine. Der Erfolg der Ariane fiel mit dem des Bajazet in ein und dasselbe Jahr. Die Vorzüge des jüngeren Corneille lagen außer in der glücklichen Stoffwahl, hauptsächlich in der von ihm beobachteten Regelmäßigkeit, in der im Ganzen verständigen Führung der Handlung und in der spannenden und zugleich befriedigenden Auflösung. Hauptsächlich dem glücklichen Stoff schreibt Voltaire den Erfolg der Ariane zu. „Wie undankbar die Männer auch sind, so nehmen sie doch immer Antheil an einer von einem Undankbaren verlassenen Frau und die Frauen, welche in einem solchen Gemälde ihr eigenes Schicksal sehen, beweinen sich selbst."

Voltaire weist dann auf die Aehnlichkeit der Sage der Ariane mit der der Medea hin, indem er hervorhebt, um wie viel mehr die erstere Anspruch auf unsere Theilnahme hat, als die zweite. Andrerseits fehlte dem jüngeren Corneille die Tiefe und Kraft seines genialen Bruders. Seine Sprache, obschon zum Theil reiner und klarer, ist ungleich schwächlicher, sie hat weder die phantasievolle Fülle, noch die glänzende Erhabenheit der Gedanken, noch die rhetorisch-dramatische Kraft des Ausdrucks, die Schönheit der Versifikation, die wir an diesem letzteren bewundern. — Essex war schon vor Corneille, nicht nur von dem Spanier Coello und von Calprenède, sondern auch erst kürzlich wieder von dem Abbé Boyer*) behandelt worden. Die Corneille'sche Dichtung verdrängte aber alle früheren und stand noch zu Lessings Zeit in gewaltigem Ansehen, der sie eingehend beurtheilt hat.

Thomas arbeitete mit großer Leichtigkeit. Man sagt, daß ihm die Ariane nur 17 Tage gekostet; die Zahl seiner Stücke, man kennt deren 37, ist daher keine zu große. Seine schriftstellerische Thätigkeit umfaßte aber noch viele andere Gebiete. Besonders seit er Mitglied der Academie geworden war, widmete er sich vielen und großen wissenschaftlichen Arbeiten. Von ihnen seien nur das Dictionnaire pour servir de supplément au dictionnaire de l'Académie française (1694), seine Ausgabe der Remarques de Vaugelas (1687), seine Uebersetzung der Metamorphosen des Ovid (1697) und sein Dictionnaire universelle géographique et historique (1708) hervorgehoben, (eine Vorarbeit für die Diderot'sche Encyclopädie), an welcher er fast erblindet, gearbeitet hat. Er starb in der Nacht vom 8. zum 9. Decbr. 1709.

Schon immer war das Burleske eine Form gewesen, in der sich der zur Satire und Spottlust neigende französische Geist darzuleben liebte. Wir sahen es schon Raum in den Mysterien, Mirakelspielen

*) Claude Boyer, 1618 in Alby geboren, seit 1660 Mitglied der Academie, gestorben 1698, war einer der fruchtbarsten, aber mittelmäßigsten Bühnendichter der Zeit. Trotz seiner geringen Erfolge konnte er nicht satt werden, zu dichten. Sein erstes Stück, Porcie romaine, widmete er der Mad. de Rambouillet (1646). Der Glaube, daß der Mißerfolg seiner Arbeiten nur an seinem Namen hänge, bewog ihn 1680 seinen Agamemnon unter dem Namen des Pater d'Assezan erscheinen zu lassen, der im Schutze Racine's stand. In der That fand das Stück Beifall. Boyer rief mitten hinein: „Es ist aber doch von Boyer, trotz dem Herrn von Racine". Die Folge war, daß der Agamemnon am nächsten Tage ausgezischt wurde. Um so größer, wenn auch nur kurz, war der Erfolg seiner Judith (1695).

und Moralitäten gewinnen. In den Sotties bildete es sich zu einer ganz selbständigen Form aus. In das neue Lustspiel mußte es aber um so leichter eindringen, als die Italiener und Spanier dafür bereits Muster darboten. Doch würde die heroische Erhabenheit Corneille's wohl ohnedies einen entsprechenden Gegensatz gefordert haben, gleichwie der Ausschluß der Liebe von den heroischen Leidenschaften die tragische Behandlung der zärtlichen Gefühle wieder ins Leben rief. Beides wurde auch noch durch den auf heitren, leichtfertigen Lebensgenuß gerichteten Sinn begünstigt, welcher zur Zeit der Regentschaft Anna's von Oesterreich das Leben der höheren und gebildeten Kreise zu beherrschen begann. Zu den Dichtern der ersten dieser beiden Richtungen gehört Scarron, zu der letzteren Quinault.

Paul Scarron,*) um 1610 zu Paris geboren, entstammte einer alten, wohlhabenden Familie. Er sollte sich ursprünglich dem geistlichen Stande widmen, was an der Lebenslust des im Ueberfluß aufgewachsenen Jünglings aber scheiterte. Er gab sich derselben zügellos hin und legte hierdurch den Grund zu den entsetzlichen Leiden, denen er den größten Theil seines Lebens verfallen sollte. Kaum 30 Jahre alt, war er durch sie in die bedauernswertheste Mißgestalt verwandelt worden. Sein Kopf hing fast auf den Leib herab, Beine, Arme und Finger waren krumm gezogen und verkürzt. Dabei wurde er zeitweilig von den furchtbarsten Schmerzen gequält. Eine zweite Heirath des Vaters führte für ihn noch überdies den Verlust des erhofften väterlichen Erbtheils herbei. Aber die Heiterkeit seines Geistes überwand all dieses Ungemach, er wurde durch einen trefflichen Appetit unterstützt und für diesen sorgte sein Witz, der ihm von allen Seiten reiche Zuschüsse schaffte. Man kennt keine anderen Schriften von ihm, als die, welche er in diesem Zustand geschrieben und welche ihres Witzes wegen leidenschaftlich gelesen wurden. Daneben beutete er die Modethorheit der literarischen Widmungen in beispielloser Weise aus. Auch soll er sich noch durch allerlei finanzielle Operationen Erträgnisse zu verschaffen gewußt haben. Man sagt, daß eine von ihm ins Leben gerufene Organisation des Lastträgerdienstes ihm jährlich an 6000 Livres eingebracht habe. Dies Alles gab ihm die Mittel an die Hand, sein Haus, trotz seiner Leiden, zu

*) Biographie in der Ausgabe von Bruzen de la Martinière (1717). — Parfait, a. a. O. VI. 341. — Guizot, a. a. O. S. 407. — Fournel, a. a. O.

einem Centralpunkte des geistigen Verkehrs und des Frohsinns zu machen, wobei außer seinem Witz und seiner Kunst des Erzählens, auch noch zwei schöne, leichtfertige Schwestern eine Anziehungskraft ausübten, von denen die eine den Wein, die andere die Männer liebte. Das Aufsehen, das er hierdurch hervorrief, erregte die Neugier der Königin. Der Malade à la mode mußte in einer Chaise zu ihr getragen werden. Das kleine Canonicat von Mans war das praktische Ergebniß davon. Aber mehr noch als das. Der armselige Krüppel erwarb sich auch noch das Interesse und die Neigung eines zwar armen, aber schönen, ehrbaren, geistvollen Mädchens. Er hatte die Kühnheit, ihm einen Heirathsantrag zu machen und Melle Aubigné, spätere Frau von Maintenon und Beherrscherin des glänzendsten Thrones von Europa, wurde sein Weib. Scarron hat um die Entwicklung ihres Geistes sicher große Verdienste. Was sie ihm gewesen beweisen dagegen die Worte, die er auf seinem Sterbebette an einen seiner Freunde gerichtet. „Der einzige Vorwurf, den ich mir mache, ist, daß ich meiner Frau nichts zu hinterlassen vermag, die unendliche Verdienste um mich hat und die ich in jeder Beziehung nur loben kann." Seine Heiterkeit verließ ihn auch jetzt nicht: „Kinder, sagte er fast schon gebrochen zu den ihn Umweinenden, ihr werdet nicht so viel weinen, als ich euch lachen gemacht." Er starb 1660.

Scarron ist sicher ungleich bedeutender, als wunderbares Phänomen in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes, denn als Poet und besonders als dramatischer Dichter. Was er unter den geschilderten Umständen geschaffen, ist in Anbetracht ihrer jedenfalls staunenswerth, doch ist es fraglich, ob sein Talent unter günstigeren Verhältnissen einen viel höheren Aufschwung zu nehmen vermocht haben würde. Seine komischen Schriften, so geschätzt auch zu ihrer Zeit, sind nicht entfernt mit denen von Rabelais zu vergleichen. Sein komischer Roman ist vielleicht das einzige, was heute von ihm noch lesbar ist. Auf dem Gebiete des Dramas ist er natürlich nur im Lustspiel thätig gewesen, dem er einen burlesken Anstrich gegeben hat. Wenn Gebrüder Parfait sagen, daß er der erste gewesen sei, welcher den komischen Dialog auf der Bühne eingeführt habe, so kann sich das nur auf den burlesken Stil desselben beziehen. Denn für das feinere Lustspiel hatte der große Corneille in seinem Menteur auch hierin ein ungleich bedeutenderes Muster gegeben. Andrerseits

dürften die geringschätzigen Urtheile, welche man neuerdings über die Lustspiele Scarron's fällt, doch wieder zu weitgehend sein. Sein Jodelet ou le maître valet, der wie fast alle Stücke desselben dem Spanischen und zwar dem Donde hay agravio no hay zelos des Rojas nachgebildet ist, hatte einen unglaublichen Erfolg. Er beruhte freilich hauptsächlich auf der zwar rohen, aber glänzenden Rolle der Hauptperson und ihres ersten Darstellers, der ihr den Namen gab. Sie wurde für lange zu einer stehenden Figur der französischen Lustspielbühne und rief eine Menge Stücke hervor. Wenn Scarron's Lustspiele durch Molière auch völlig in Schatten gestellt wurden, so gehört er für den burlesken Theil der Stücke des letzteren doch unstreitig zu seinen Vorläufern. Der Jodelet erhielt sich aber auch noch neben ihm fort. Er trat mit demselben 1645 auf und beschloß seine dramatische Laufbahn, auf der er sich durch keine Regel einengen ließ, 1656 mit seinem Le marquis ridicule ou la comtesse faite à la hâte.*)

Eine ganz andere Stellung nahm Philippe Quinault**) ein. Nicht wie von Vielen angenommen worden, der Sohn eines Fleischers, obschon möglicherweise sein Großvater diesem Stand angehörte, sondern einer jetzt schon den bessern Ständen angehörenden Familie entstammend, wurde er 1635 zu Paris geboren. Er war auch nie, wie man gesagt, der Diener Tristan's l'Hermite, wohl aber hat dieser sich seiner Ausbildung angenommen, indem er ihn nach dem Tode seiner Gattin gemeinsam mit seinem Sohne erziehen ließ. Die Dankbarkeit Quinault's kam diesen Bemühungen fördernd entgegen. Sein poetisches Talent entwickelte sich in so überraschender Weise, daß er bereits mit 18 Jahren ein Lustspiel, Les rivales (1653), verfaßte, welches einen außerordentlichen Erfolg erzielte. Quinault hatte die Rechte studirt, trat auch in den Advocatenstand ein, widmete sich aber von 1656 an völlig der Bühne. Es war besonders die Tragödie, die er jetzt pflegte und die ihn zu einem bevorzugten Rivalen Corneille's machte, wozu die maßgebendste kritische Stimme der Zeit, das Urtheil Boi-

*) Seine übrigen Stücke sind: Les boutades du capitain Matamore (1646) Les trois Dorothées ou Jodelet souffleté (1646), L'héritier ridicule ou la dame interessée (1649), Don Japhet d'Arménie (1653), L'écolier de Salamanque (1654), Le gardien de soi-même (1656) und zwei nicht aufgeführte.

**) Vie de Quinault in der Edition seines Theaters von 1715. — Pélisson et d'Olivet a. a. O. II. 225. — Parfait, a. a. O. VII. 430.

leau's wesentlich beitrug. Seinen größten Triumph brachte ihm 1663 die Tragödie Astrate, doch auch Les coups de l'amour et de la fortune und La Mort de Cyrus (1656), seine Stratonice (1660), und Agrippa, Roi d'Albe (1661) fanden viel Beifall.

Diese Erfolge beruhten hauptsächlich darauf, daß zu derselben Zeit, da Corneille auch noch die heroischen Leidenschaften gegen die Reflection in seinen Dramen zurücktreten ließ und mehr seinen Ehrgeiz darein zu setzen schien, politische und staatsmännische Weisheit und Kenntnisse, als poetische Empfindung und dramatisches Leben zu zeigen, Quinault gerade die Liebe und die zarteren Herzensconflikte zum Gegenstand seiner Darstellungen machte und hierdurch gewissermaße nan den Cid, von dem Corneille mehr und mehr abgewichen war, wenn auch in ungleich schwächlicherer Weise wieder anknüpfte. Was bedurfte es da weiter als eines Mannes, der mit wahrhaft großem Talent die von ihm eingeschlagene Richtung ergriff, um ihn auch selbst wieder in Schatten zu stellen. Ein solcher erschien in Racine, um den sich rasch eine starke, leidenschaftlich für ihn eingenommene Parteigängerschaft bildete und auf dessen Seite sich auch noch derjenige stellte, der ihn bisher noch gestützt hatte, und sich nicht scheute, seinem bisherigen Schooßkind in fast cynischer Weise jedes Talent zu bestreiten. Mit Racine's Andromaque (1666) war Quinault's Niederlage auf dem Gebiete der Tragödie entschieden.

Wenn es auch wirklich die Gattin Quinault's, der sich um diese Zeit verheirathet hatte, gewesen sein sollte, die ihn, dem Theater zu entsagen und eine Stelle, das Amt eines Auditeur des comptes, zu erkaufen bestimmte, so haben doch jene Verhältnisse hierauf sicher mit eingewirkt. Auch hatten sie vielleicht einigen Antheil daran, daß die Herren von der Chambre des comptes Quinault den Eintritt anfangs aus dem Grunde verweigerten, weil er seit mehreren Jahren nichts weiter als ein Bühnenschriftsteller gewesen sei.*) Erst 1671 erhielt er den erbetenen Platz, nachdem er im vorausgehenden Jahre Mitglied der französischen Academie geworden war.

*) Die geht aus dem Quattrain hervor:
Quinault, le plus grand des auteurs
Dans votre corps, Messieurs, a dessein de paraitre.
Puis qu'il a fait tant d'auditeurs
Pourquoi l'empêchez-vous de l'être?

Um diese Zeit wendete sich Quinault der lyrischen Poesie zu, welche sich als das eigentliche Feld seines poetischen Talentes erwies. Die Oper hatte sich eben zu entwickeln begonnen und Lully gab Quinault den Vorzug vor allen lyrischen Talenten der Zeit. Hier sollten ihm denn neue Lorbeeren erblühen und kein Geringerer als Boileau, der sich ihm jetzt wieder zuneigte, sollte sie ihm um die Stirne mit winden. Doch gehört dieser Theil seines Wirkens erst einem späteren Abschnitte an; wie wir ihn ja auch noch im Lustspiel zu begegnen haben.

Quinault war eine wohlwollende, neidlose Natur. Die gehässigen Angriffe Boileau's und des Racine'schen Kreises, wie tief sie ihn auch verwundeten, rangen ihm nie eine feindselige Erwiderung ab. Einfach in seinen Lebensgewohnheiten, ein trefflicher Gatte und Familienvater, quälte ihn bei seinem langsam herannahenden Tode nur der Gedanke, die Oper durch eine zu weichliche Moral vergiftet zu haben. Er starb 1688. Auch Boileau griff in dieser Beziehung einige Jahre später (1693) den dahingeschiedenen Dichter noch einmal an (in seiner 10. Satire), wobei er sich auf folgende Stelle der Oper Atys bezog (Akt III, Scene II.):

> Dans l'empire amoureux
> Le devoir n'a point de puissance.
> Il faut souvent, pour devenir heureux,
> Qu'il coûte un peu d'innocence.

IV.

Racine und die zeitgenössischen Dramatiker.

Gegensatz von Racine und Corneille. — Verschiedenheit der Verhältnisse beim Auftreten Beider. — Leben Jean Racine's; Aufenthalt in Port Royal und im Collège Harcourt; erste poetische Versuche und Beziehungen zur Bühne; versuchter Uebertritt zur Theologie; Rückkehr zur Poesie und zum Drama; Verkehr mit Boileau, Lafontaine, Chapelle und Molière; Beziehungen zum Hofe. — Die Thébaide. — Alexandre le Grand; Zerwürfniß mit Molière. — Charakter der weltlichen Dramen Racine's. — Andromaque. — Zerwürfniß mit Port Royal. — Les Plaideurs. — Brittanicus. — Bérénice. — Bajazet. — Iphigénie. — Kabalen der Gegner. — Phädre. — Die Phädre des Pradon und die Kabale des Hôtel de Bouillon. — Nicole Boileau und sein Verhältniß zu Racine. — Rücktritt Racine's von der Thätigkeit für die Bühne. — Seine Heirath. — Seine Versöhnung mit Port Royal. — Boileau und Racine als Historiographen des Königs. — Esther nnd Athalie. — Charakteristik Racine's. — Sein Tod. — Zeitgenössische tragische Dichter. — Chapelle; Abeille; Campistron; Péchentrés; d'Aubigny und Duché de Vanzy.

Racine und Corneille waren lange noch Zeitgenossen. Die Verhältnisse, unter denen sie auftraten und in denen sie sich entwickelten, aber waren wesentlich andere. Sie stellen sich für Racine als in vielen Beziehungen günstigere dar.

Corneille fand die Bühne noch halb im Zustande der Verwilderung, halb in den einer unter den Einflüssen des Marinismus und Gongorismus erkünstelten Ueberfeinerung vor. Er hatte die natürliche Empfindung, die nationale Eigenthümlichkeit erst aus den conventionellen Fesseln dieser letzteren zu befreien, um einen eignen nationalen Stil aus ihnen entwickeln zu können. Indem er demselben einen erhabenen, heroischen Charakter, einen glänzenden, fortreißenden Ausdruck verlieh und den Geschmack seiner Zeit hierdurch läuterte und hob, ahmte er weniger fremde Muster nach, als daß er eigene aufstellte.

Racine fand diese Muster, diesen Stil, diesen veränderten Zustand des Geschmacks und der Bühne, wenn auch jene pretiöse Richtung daneben noch fortdauerte, dagegen schon vor. Doch dies nicht allein. Welch außerordentlichen Fortschritt hatten von Malherbe bis Descartes und Pascal Sprache und Stil überhaupt gemacht! Zu welcher Entwickelung war nicht inzwischen das, was man den französischen Geist nennen kann, unter dem Einflusse des Cartesianis-

mus gekommen, der, wie Nisard sich ausdrückt, die Methode dieses Geistes, wie dessen Zweck „die gesuchte, gefundene und vollkommen ausgedrückte Wahrheit" war. Von diesem Geiste war auch Pascal, der Gründer jener Vereinigung von Männern, die, dem Jansenismus ergeben, sich in der Einsamkeit von Port Royal zu gemeinsamen Studien zusammenfanden, waren überhaupt diese Männer, ein Le Maistre, Arnauld und Nicole durchdrungen, welche nicht nur auf religiösem und kirchlichem, sondern auch auf dem Gebiete der Sprache und Literatur lange einen so großen, ja fast größeren Einfluß ausgeübt haben, als die französische Akademie und bei denen auch Racine, der erste Geschichtsschreiber von Port Royal, einen Theil seiner geistigen Bildung empfing.

Eine ungleich größere Veränderung noch hatte sich aber im Leben des Staates vollzogen, an dessen Spitze jetzt nicht wie bei Corneille's Auftreten ein schwacher Monarch und nach dessen Tode eine vergnügungssüchtige Regentin, beide unter der Herrschaft allmächtiger Minister, sondern ein junger siegreicher König stand, dem sich der Trotz aufstrebender Vasallen sehr bald hatte beugen müssen und der, zugleich von Glück, von Ruhm und von Liebe bekränzt, ein neues Augusteisches Zeitalter herbeiführen zu wollen schien. Und während Corneille nach seinem ersten großen Erfolge von den bedeutendsten kritischen Stimmen der Zeit, von der neugegründeten Akademie, und von dem ersten Manne des Staats, von Richelieu, nahezu fallen gelassen wurde, hatte Racine, obschon es auch ihm an Anfeindungen niemals gefehlt, sich doch der Gunst des damals mächtigsten Herrschers der Welt und der begeisterten Schutznahme desjenigen Mannes zu erfreuen, welcher so lange die Rolle des aesthetischen Gesetzgebers Frankreichs gespielt hat, der Schutznahme Boileau's.

Nicht aber um die Verdienste und die Bedeutung Racine's herabzusetzen, habe ich die Verschiedenheit der Verhältnisse etwas zu beleuchten versucht, unter denen er im Gegensatze zu Corneille seine dramatische Laufbahn begann, sondern einzig um darzuthun, daß jeder dieser beiden Dichter einen andren Maßstab der Beurtheilung verlangt. Hat sich doch trotz dieser Gunst der Verhältnisse kein andrer der vielen Dramatiker der Zeit auch nur annähernd auf eine gleiche Höhe zu schwingen vermocht. War diese Gunst der Verhältnisse doch zugleich noch mit Schwierigkeiten verbunden, welche Corneille nicht einengten. Gerade weil dieser die dramatische Form, den dramatischen

Stil für die französische Bühne erst noch zu schaffen hatte, war es ihm leichter hierin neu, originell und eigenthümlich zu erscheinen, als Racine, der, weil er ihn bereits vorfand, in einem bestimmten Umfange daran gebunden blieb. Auch war es Corneille bei seiner größeren Unabhängigkeit vom Hofe minder erschwert, ein nationaler und nicht ein höfischer Dichter zu sein. Sein lange zurückgezogenes Leben in der Provinz begünstigte ihn hierin in demselben Maße, als es ihn zum Hofmann untauglich machte. Ein ganz besonderes Hinderniß aber mußte für jeden Nachfolger Corneille's der wohlbegründete und durch die Zeit schon gefestigte Ruhm dieses letzteren und das hierdurch bedingte Vorurtheil sein. Wie groß dieses letztere war, läßt sich allein aus den Briefen der Frau von Sevigné an ihre Tochter erkennen, die ich später noch zu berühren haben werde. Corneille hatte wohl mit dem Neide der durch ihn in Schatten gestellten mitstrebenden Dichter, nicht aber mit dem Ruhme eines großen Vorgängers zu kämpfen, dessen sich die Neider Racine's dagegen als einer gefährlichen Waffe bemächtigen konnten und auch wirklich bemächtigten. Wenn von diesem schon hierdurch ein Theil der Jugend abgewendet wurde, welche doch sonst der natürliche Verbündete des neuen aufstrebenden Talentes ist, so lag es noch überdies in der besonderen Natur der Corneille'schen und der Racine'schen Dichtung, daß jene, obschon männlicher und strenger, doch die Nation im Ganzen und die Jugend noch insbesondere mehr elektrisiren und mit sich fortreißen mußte, als diese, welche, obwohl sie die zarteren Gefühle und Leidenschaften zum hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellung machte, mehr nur durch ihre künstlerische Meisterschaft und Formvollendung, durch tiefere Charakteristik und reicheren Gedankengehalt wirkte und daher vorzugsweise die künstlerisch und philosophisch Gebildeten zu ihren bewundernden Parteigängern zählte.

Wenn sich die Stimmen der Kenner lange Zeit mehr für Racine, als für Corneille entschieden und es jenem ebensowenig an Bewunderern, wie an Gegnern fehlte, so hat er doch nie, wie ich glaube, die Popularität Corneille's zu erreichen vermocht. Die Parteiung, die sich für diese beiden Dichter während ihres Lebens herausbildete, sollte sich aber auch über ihr Grab hinaus fortsetzen. Noch immer giebt es unter ihren Beurtheilern solche, die, wie wir dies ja bei uns an den Beurtheilungen Goethe's und Schiller's gleichfalls erlebten, den einen nur auf Unkosten des Andern loben zu können scheinen.

Jean Racine*) wurde am 21. Dec. 1639 zu la Ferté Milon geboren, wo sein Vater das Amt eines Controleur du grenier à sel verwaltete. Seine Mutter, Jeanne Sconin, gehörte ebenfalls einer angesehenen Familie des Ortes an, doch sollte er, kaum erst geboren, sie auch schon wieder verlieren (Jan. 1641). Der Vater verheirathete sich zwar (Nov. 1642) zum zweiten Male. Madelaine Vol nahm sich aber der Kinder ihrer Vorgängerin nur wenig an und nach ihres Gatten sehr bald erfolgendem Tode (6. Febr. 1643) verzichtete sie sowohl auf die unansehnliche Erbschaft, als auf die Pflichten der Mutter. Jean Racine und seine etwas jüngere Schwester, kamen unter die Obhut der Großeltern, Jean de Racine und Marie des Moulins. Besonders die letztere nahm sich seiner aufs Zärtlichste an, wie auch er ihr die aufrichtigste Dankbarkeit wieder widmete. Nach dem 1649 erfolgten Tod ihres Gatten zog sie sich gleichwohl nach Port Royal zurück, dessen Mauern eine Tochter von ihr, Agnes Racine, umschlossen. Dies fand wahrscheinlich um 1652 statt, zu welcher Zeit Racine dem Collège de Beauvais anvertraut wurde, wo er bis 1655 verblieb. Dieses Collège stand in einem gewissen Zusammenhang mit den Schulen von Port Royal, in welche Racine dann eintrat, obschon er noch nicht das dazu vorgeschriebene Alter erreicht hatte.

Port Royal**) war ursprünglich nur ein (bereits 1204 gegründetes) Cistercienfernonnenkloster in der Nähe von Versailles. St. Cyran,

*) L. Racine, Memoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine Oeuvres de L. Racine 6. éd. T. I. — Pélisson et d'Olivet, a. a. O. II. 327. — St. Beuve, Histoire de Port Royal. 10. et 11. châpitres du livre siième. —. St. Beuve, Portraits littér. T. I. p. 69. — Nisard, a. a. O. besonders aber Notice biographique und Notices historiques in der Ausgabe von Paul Mesnard. Paris. 1865. 8. Bde., welche auch ein umfassendes bibliographisches Verzeichniß aller Ausgaben des Dichters, sowie der über ihn veröffentlichten Schriften und der Uebersetzungen seiner Werke (im 7. Theile) und ein Verzeichniß der Aufführungen der Corneille'schen und Racine'schen Dramen in Paris von 1650—1870 (im 8. Theile) enthält. — Die erste Gesammtausgabe ist die von 1675. Paris. (Die Berliner Bibliothek besitzt davon ein Exemplar.) Die letzte von Racine selbst veröffentlichte und revidirte Ausgabe ist die von 1697, Paris. Von den unzähligen übrigen Ausgaben seien hervorgehoben die von Luneau de Boisgermain 1768, die von Petitol 1807, die von J. L. Geoffroy 1808 und die von Garnier frères 1869. Deutsche Uebersetzungen der Dramen erschienen 1766 zu Braunschweig und 1840—43 von Heinrich Viehoff, Emmerich.

*) Racine, Reuchlin, St. Beuve haben die Geschichte von Port-Royal geschrieben.

ein jansenistischer Theolog, machte es aber, als Superior desselben, auch noch zu einem Mittelpunkte des Jansenismus, insofern eine Zahl von Anhängern dieses letzteren sich zum Zwecke gelehrter Studien hier um ihn schaarten. Sie ahmten das Leben der Anachoreten nach, daher sie ihre neue Einsiedelei auch die Wüste nannten. Zu den Mitgliedern dieser Vereinigung gehörten Pascal, Lemaistre, de Sacy, Claude Lancelot, die beiden Arnaults und Nicole. Die Racines waren, und zwar gerade zur Zeit der Geburt unsres Dichters durch die Verfolgungen, welche Port Royal schon damals von den Jesuiten erfuhr und durch ihre Verwandtschaft mit der ebenfalls in Ferté Milon angesessenen Familie der Vitarts, bei welcher einige der Väter der Anstalt Schutz gesucht und gefunden hatten, in nähere Beziehung zu dieser getreten, was gewiß auch den Eintritt der Agnes Racine und ihrer Mutter, Marie des Moulins, in jenes Kloster zur Folge hatte. — Erst um 1640 waren aber die kleinen Schulen der Anstalt errichtet worden, zunächst für die Kinder der Anhänger derselben. Sie erlangten jedoch durch Lehrer wie Nicole, Antoine Lemaistre und Lancelot, und die von ihnen ausgehenden Lehrbücher (Grammaire générale, Logique etc.) bald einen so bedeutenden Ruf, daß sie nun auch von andrer Seite besucht wurden.

Racine machte unter der Leitung Claude Lancelot's die überraschendsten Fortschritte im Griechischen, so daß er nach dreijährigem Aufenthalt einen großen Theil der griechischen Schriftsteller kannte, die er auf seinen einsamen Spaziergängen verschlang, wobei er sich wohl auch seinen poetischen Träumereien überlassen mochte und hierdurch den ihm innewohnenden Hang zu zärtlicher Empfindsamkeit weiter ausbildete. Er hatte bei dieser Lectüre auch manches Verbotene mit in sich aufgenommen. Vor allem die griechischen Tragiker, sowie den Roman Theagenes und Charikles des Heliodor. Zweimal schon hatte der Lehrer ihm diesen entrissen, gleichwohl hatte Racine sich ein drittes Exemplar davon zu verschaffen gewußt, das er auswendig lernte und dann selbst zu Lancelot hintrug, indem er ihm sagte: „Hier, verbrennen Sie auch noch dies, wie die andern.“

Von Port Royal wurde der junge Racine nach Paris in das Collège Harcourt geschickt, um Philosophie zu studieren. Die religiösen Eindrücke, welche er dort in sich aufgenommen, schwächten sich hier im Umgange mit jungen Leuten, wie dem späteren Abbé Le Vasseur,

ab. Auch mit La Fontaine wurde er hier schon bekannt. Der Umgang mit seinem Onkel Vitart, welcher ein wachsames Auge auf ihn haben sollte, und mit dem ihn bald eine enge, andauernde Freundschaft verband, schränkte den rege gewordenen weltlichen und poetischen Hang des Jünglings kaum ein. Trotz der Mahnungen, die er von den Frauen und den Vätern von Port Royal erhielt, wo man ihn fast schon verloren gab, fuhr er fort galante Sonette und Schauspiele zu dichten, von denen nichts als die Namen — l'Amasie und Les amours d'Ovide — erhalten geblieben sind, und mit dem Theater du Marais und des Hôtel de Bourgogne und dessen Schauspielerinnen in Unterhandlung darüber zu treten.

Die 1660 stattfindende Heirath Ludwigs XIV., welche die Federn fast aller Dichter in Bewegung gesetzt, veranlaßte auch ihn eine Ode, La nymphe de la Seine, zu schreiben, die er dem damals so einflußreichen Chapelain vorlegte, der sie dann Colbert empfahl. Der Erfolg war eine Gratification von 100 Goldstücken von Seiten des Königs.

Indeß gewannen es die Ermahnungen der Frauen in Port Royal zuletzt doch über ihn. Er fühlte die Nothwendigkeit, sich eine Stellung im Leben zu schaffen und eine ihm von seinem Oheim, Antoine Sconin, dem Generalvicar der Hauptkirche zu Uzès, in Aussicht gestellte Pfründe bewog ihn endlich, zu diesem zu gehen, um sich dem geistlichen Stande zu widmen. Wenn er auch jetzt noch neben den Schriften des heiligen Thomas Ariost und Euripides las und, wie man glaubt, sich sogar schon mit der Dichtung seiner Thebaide beschäftigte, jedenfalls aber, wie man aus seinen Briefen ersieht, mit seinen Gedanken mehr bei den schönen, üppigen Mädchen und Frauen des Languedoc und bei den Freunden in Paris, als bei seinem Berufe war, so trug er dem Gewande, in welches er all diese Wünsche und Neigungen hüllte, doch so weit Rechnung, daß er, wie er an Le Vasseur einmal schrieb, sich jetzt ebenso régulier avec les réguliers zu erscheinen bemühte, als er vorher mit ihm „et avec les autres loups vos compères“ den Wolf gespielt hatte. Zuletzt hielt das freilich und zwar um so weniger aus, als alle Bemühungen seines Oheims, ihm die versprochene Pfründe zu verschaffen, vergeblich waren, und dieser dem ausgesprochenen Talente seines Neffen zwar Vorstellungen, aber keinen ernsthaften Widerstand entgegen zu setzen vermochte. Noch vor

Ausgang des Jahres 1662 war er daher wieder zurück in Paris, wo ihm die Ode La renommée aux Muses, in welcher er die Munificenz des Königs besang, die Bekanntschaft Molière's und Boileau's eintrug, mit welchem letzteren ihn eine bis über das Grab hinaus reichende Freundschaft verband. Sie führte ihn aber auch bei Hofe ein und erwirkte ihm zur Fortsetzung seiner poetischen Studien eine Pension seines Königs.

Der freundschaftliche Verkehr, den er zu dieser Zeit mit Boileau, Lafontaine, Chapelle und Molière unterhielt, hatte unter anderem die Aufführung seiner Thébaide ou les frères ennemis auf dem Theater des letzteren (20. Juni 1664) zur Folge.*) Es scheint, daß Racine sie ursprünglich im Hôtel de Bourgogne hatte aufführen lassen wollen, Molière ihn aber dieselbe ihm zu überlassen bestimmte. Racine nahm durch die Anerkennung Chapelain's, Perrault's, Boileau's, sowie als Pensionair Ludwigs XIV. damals unter den jungen Dichtern schon eine so geachtete Stellung ein, daß Molière, welcher seinen Ehrgeiz noch immer darauf gerichtet hatte, die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne auch in der Tragödie zu übertreffen, natürlich begierig sein mußte, ein so vielversprechendes und begüngstigtes Talent zu sich herüber zu ziehen. Dies erklärt vollständig, warum Molière, wie man behauptet, dieses Erstlingswerk gegen die Ueblichkeit honorirte. Der Vortheil war ja ein gegenseitiger.

Die Thebaide, auf welche nicht nur Euripides, sondern auch Seneca und Rotrou eingewirkt haben mögen, erlangte ohne Zweifel einen gewissen Erfolg, da der Schauspieler La Grange in seinem Journal de la Comédie française 15 Vorstellungen derselben verzeichnet. — Auch die Tragödie Alexandre le grand wurde im nächsten Jahr (4. December 1665) zuerst im Molière'schen Theater gespielt. Im Gegensatze zur Thebaide, welche ihrem Gegenstande nach noch nichts von der Meisterschaft des Dichters in der Schilderung der zarten Gefühle und Leidenschaften ahnen läßt, ist diese Dichtung ganz von ihnen erfüllt. Hieraus würde sich allein schon erklären, warum Corneille das Stück wohl nach seinem allgemein poetischen Werth, nicht aber in Bezug auf seinen dramatischen Werth zu loben vermochte. Racine verlegte schon hier, wie in allen seinen späteren

*) Sie erschien noch in demselben Jahre im Druck.

weltlichen Tragödien die ganze Kraft seiner Darstellung gerade auf das Gebiet, welches Corneille von ihr ausgeschlossen sehen wollte. Das Urtheil Corneille's mochte Racine aber um so ungerechter erscheinen, als die Vorlesung der ersten drei Akte seines Stücks im Hôtel de Nevers den Beifall einer auserwählten Gesellschaft in dem Maße erhalten hatte, daß man dem Erscheinen des Stücks, nach Subligny's Muse de la Cour vom 29. November, mit den gespanntesten Erwartungen entgegensah. Die Aufführung scheint dem aber nicht recht entsprochen zu haben, da schon die vierte Darstellung eine nur schwach besuchte war. Racine's schriftstellerische Ehre war im höchsten Grad dabei engagirt. Er mochte, und wohl mit Recht, der Meinung sein, daß das Stück auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne einen ganz anderen Erfolg gehabt haben würde. Ob er mit Molière wegen der Uebertragung auf dieses verhandelt, wissen wir nicht. In dem Register von La Grange, 18. Januar 1866, heißt es zwar „Ce mêsme jour la troupe fust surprise que la mêsme pièce d'Alexandre fust jouée sur le théatre de l'hôtel de Bourgogne; comme la chose s'estait faite de complot avec Mr. Racine la troupe ne crut pas devoir les parts d'autheur au dit. M. Racine, qui en usait si mal". Allein Lagrange, welcher den Alexandre spielte, war hier Partei, auch verschweigt er, daß die königliche Truppe das Stück schon am 14. im Hause der Gräfin d'Armagnac und zwar mit größtem Erfolge vor dem König gespielt hatte. Es scheint also, daß wenigstens dies im, wenn auch nur nothgedrungenen Einverständniß mit Molière geschah und Racine, der Versuchung dieses Erfolgs nicht zu widerstehen vermögend, ein weiteres Recht für sich daraus abgeleitet haben dürfte. Es ist wahrscheinlich, daß er hierbei im Unrechte war und die Schuld des Zerwürfnisses trägt, das dieser Vorfall zwischen den beiden bedeutendsten Dichtern der Zeit herbeiführte. Es wurde noch dadurch verstärkt, daß die Duparc kurze Zeit später von Molière zum Theater des Hôtel de Bourgogne überging, wie man behauptet auf Veranlassung Racine's. Daß dieser seinem früheren Freunde hierdurch nicht nur seine erste tragische Darstellerin, sondern auch seine Geliebte abwendig gemacht habe, ist jedoch sicher Verläumdung.*)

*) Nirgend ist dargethan, daß Molière ein Verhältniß zur Duparc gehabt. Es heißt wohl in einem 1788 erschienenen Romane, La fameuse comédienne, daß er

Der Alexandre erschien Anfang 1666 im Druck und erfuhr eine eingehende Würdigung von St. Evremond,*) in welcher es heißt, daß nachdem er denselben gelesen, er nicht mehr befürchte, daß die französische Tragödie mit Corneille aussterben werde, nur möchte er wünschen, daß dieser seinen Nachfolger unter seine Obhut nehme, um dessen Talent mit der Zärtlichkeit eines Vaters auszubilden und besonders den Geist des Alterthums auf ihn zu übertragen. Ein Wunsch, der, wie wir wissen, an dem Antagonismus der beiden Dichter schon scheiterte.

Wenn Racine neben Corneille groß und eigenthümlich erscheinen und doch die durch die drei Einheiten vorgeschriebene Enge der Tragödie nicht verlassen wollte, so war es ihm fast geboten, vorzugsweise dasjenige Gebiet derselben zu bebauen, welches jener grundsätzlich von seiner Thätigkeit ausgeschlossen hatte, das Gebiet der zärtlichen Empfindungen und der Leidenschaften des Herzens. Er fand aber hierzu die Antriebe auch noch in seiner eigenen Natur, so wie in einem Zuge der Zeit, und in den Vorbildern, welche der Hof Ludwigs XIV. und dessen eigenes Beispiel hierzu an die Hand gaben. Schon Quinault war diesem Zuge gefolgt.

Doch liegt die Bedeutung der Racine'schen Tragödie und der

---

um 1653 ein solches zu ihr zu gewinnen gesucht, aber von ihr abgewiesen worden sei. Er habe sich dafür in gleicher Weise gerächt, als die Duparc es später bereut und ihm sich genähert habe. 1658 sollen die beiden Corneille sich dann ebenso vergeblich um ihre Neigung bemüht haben, worauf man sogar zwei von ihnen erhalten gebliebene Gedichte bezieht. Sollte Molière aber auch wirklich in einer intimeren Beziehung zur Duparc gestanden haben, so müßte dieses Verhältniß doch bereits vor 1659 wieder aufgelöst worden sein, da sie in diesem Jahre die Molière'sche Truppe verließ und zum Theater du Marais trat. Sie kehrte zwar 1660 wieder zurück, doch kam nur kurze Zeit später das Verhältniß Molière's zu Armande Béjart in Gang, welches schon 1662 zur Ehe mit letzterer führte. In der nächsten Zeit ist ein derartiges Verhältniß Molière's daher sicher nicht anzunehmen. Spätestens in das Jahr 1664 muß aber Racine's Bekanntschaft mit derselben schon fallen. Falls die Liebe bei ihrem Uebertritt zum Theater des Hôtel de Bourgogne überhaupt eine Rolle gespielt, müßte sich diese doch schon vor Racine's Zerwürfniß mit Molière, also vor 1665, entwickelt haben. Es ist hiernach nicht abzusehen, wie Melle Duparc um diese Zeit die Geliebte Molière's gewesen sein könnte. Auch bleibt zu berücksichtigen, daß Duparc schon vor seiner Gattin zu diesem Theater übergetreten war, und sie ihm daher jetzt nur dahin folgte.

*) Oeuvres melées de St. Evremond, Londres 1709. II. p. 36.

Fortschritt, den man ihr beimißt, nicht hierin allein, sondern, wie St. Beuve schon dargelegt hat, auch noch darin, daß dieser Dichter die heroischen Persönlichkeiten des Dramas, die Corneille theilweise ins Uebermenschliche zu steigern gesucht hatte, auf natürlichere Proportionen zurückführte, sowie in der größeren Vollendung der Form, sowohl was die Sprache, wie die Composition, die folgerichtige Entwicklung der Charaktere, den ununterbrochenen Zusammenhang der Ideen und der Empfindungen betrifft. St. Beuve bezweifelt freilich, daß hierdurch allein schon das Wesen des Dramatischen erfüllt werde, da selbst die sorgfältigste Entwicklung der Empfindungen und Leidenschaften oft mehr ein psychologisches Interesse, als ein dramatisches befriedige und den Fortgang der Handlung nicht selten sogar zu hemmen vermöge. Gleichwohl ist sicher, daß die zweckmäßige Anwendung einer derartigen folgerichtigen Anordnung und Entwicklung zur Durchführung einer vollkommnen dramatischen Handlung ganz unentbehrlich ist und dem Geiste jener von Descartes eingeführten und auf das künstlerische Schaffen angewendeten Methodik, jener auf das Erkennen und den Ausdruck der Wahrheit ausgehenden Richtung des Geistes noch insbesondere entsprach.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß der ganz von diesem Geiste durchdrungene Boileau seiner Bewunderung für Racine's Andromaque,*) in welcher jene Vorzüge zum ersten Male in glänzender Weise hervortraten, den rückhaltlosesten Ausdruck gab. Natürlich fehlte es aber auch nicht an Einwürfen. Schon Condé griff die Liebe des Pyrrhus an. Schlegel stimmt hierin ein; doch nimmt er noch überdies an der befremdenden Rolle Anstoß, die hier dem muttermörderischen Orest zu Theil worden ist, wogegen er die Charakterzeichnung der Andromache und der Hermione rühmt. Das Stück behandelt nämlich die Geschichte von Hektors Wittwe, Andromache, die in die Hände des Pyrrhus, eines Sohnes Achills gefallen, der, obschon der Tochter des Menelaos, Hermione, verlobt, sie zu seiner Gattin begehrt. Sie weigert sich deß aber standhaft, bis Pyrrhus, um seinen Zweck zu erreichen, das Leben ihres Sohnes bedroht. Nach langem Kampf geht sie scheinbar auf

*) Zum ersten Male am 17. November 1667 gegeben. Die Duparc spielte die Titelrolle meisterhaft. Leider sollte sie im nächsten Jahre der Bühne entrissen werden, sie starb, wie Boileau sagt, im Kindbett. 1668 erschien die Andromaque im Druck. Eine metrische deutsche Uebersetzung von Ayrenhoff erschien. Preßburg 1804.

seine Forderung ein, mit dem heimlichen Vorsatz jedoch, sofort nach vollzogener Vermählung ihrem Leben ein Ziel zu setzen. Hermione, um sich für die ihr von Pyrrhus widerfahrene Schmach zu rächen, bedient sich der Leidenschaft des für sie entflammten Orest, der ihn zu morden verheißt. Die That wird aber erst von diesem vollzogen, nachdem Andromache von Pyrrhus zur Königin des Reichs erhoben und gekrönt worden ist. Sie wird in Folge dessen von dem über den Mord empörten Volke als Herrscherin anerkannt. Hermione tödtet sich auf der Leiche des Pyrrhus, Orest aber entflieht. — Andromache vertritt demnach die Wittwentreue und Mutterliebe im Kampfe gegen den Egoismus der Liebesleidenschaft, welche in drei verschiedenen Gestalten durch Pyrrhus, Hermione und Orest vertreten wird. Die Entwicklung dieser Leidenschaften riß trotz der mancherlei Unwahrscheinlichkeiten des Stücks nicht nur damals in der Darstellung der Duparc als Andromache, der Melle des Ouillets als Hermione und Floridor's, als Pyrrhus das Publikum zu enthusiastischer Bewunderung hin, sondern fand auch noch später eine ähnliche Anerkennung. Doch macht sich in diesem Stück des Dichters Absicht, seine Charaktere in immer neuer und glänzender Weise in's Spiel zu setzen, schon störend bemerkbar, nicht minder das Sinken des dramatischen Interesses gegen den Schluß hin; hauptsächlich herbeigeführt durch das starre Festhalten an der Einheit des Orts und an der Gewohnheit der Alten, die Tödtungen hinter die Scene zu verlegen. Welcher großen dramatischen Wirkungen begab sich der Dichter nicht, indem er die bei der Vermählung und Krönung Andromache's stattfindenden Vorgänge nicht unmittelbar vorführte, sondern nur berichten ließ, so daß nach und nach alle Personen, bis auf Orest, von der Scene verschwinden, Andromache selbst schon nach dem ersten Auftritt des vierten Aktes (!), Pyrrhus mit dem Schlusse desselben. Trotz der Angriffe, welche die Dichtung erfuhr (Subligny, ein Bühnenschriftsteller der Zeit hatte sogar eine Parodie, das erste Beispiel davon auf dem französischen Theater, La folle querelle ou la critique d'Andromaque, gegen dieselbe geschrieben, die Molière noch in demselben Jahre zur Aufführung brachte) erwarb sie dem Verfasser doch große Berühmtheit.

Dieser Erfolg hatte sein Selbstgefühl in dem Grade gesteigert, daß ein allerdings sehr heftiger und wie er glaubte vorzugsweise auf

ihn hinweisender Angriff Nicole's auf das Theater und die Bühnenschriftsteller ihn zu einer nicht minder heftigen Erwiderung hinriß, in welcher er selbst seine todten Freunde von Port royal (Antoine le Maitre und die Mutter Angelica) nicht schonte, was, und gewiß nicht mit Unrecht, großes Aergerniß gab und einen längeren Bruch zwischen ihm und dieser Anstalt herbeiführte. Man ist aber zu weit gegangen, wenn man eine Pfründe, welche er in diesen Jahren empfing, damit in Verbindung gebracht und als einen ihm vom Erzbischof von Paris für seine Angriffe auf Port Royal gezahlten Preis bezeichnet hat. Paul Mesnard hat dargethan, daß Racine schon vor dieser Zeit (3. Mai 1666) in den Besitz dieser Pfründe, des Priorats de l'Epinay, kam, das ihm von seinem Oheim in Uzès endlich verschafft worden war. Es wurde ihm jedoch, weil er nicht Geistlicher war, wieder streitig gemacht, und es scheint, daß er dasselbe noch im Laufe des Jahres 1668 wieder aufgeben mußte, oder, des Streites müde, doch selbstwillig aufgab.*)

d'Olivet und Louis Racine haben aus einer Stelle im Vorwort zu Racine's Plaideurs, welche wahrscheinlich im November 1668 zur Aufführung kamen,**) geschlossen, daß jener Prozeß zu diesem Lustspiel Veranlassung gab. Andrerseits sagt Racine jedoch selbst, daß ihm die Wespen des Aristophanes den Gedanken dazu eingegeben hätten und vieles Einzelne darin bei den geselligen Zusammenkünften, welche er damals mit Boileau, Chapelle, Furetière und La Fontaine unterhielt, besprochen und vereinbart worden sei. Die Scene zwischen Chicaneau und der Gräfin soll sogar auf einem Vorfall beruhen, der sich bei Boileau abspielte. Racine, dem das Molière'sche Theater verschlossen war, wollte das Stück anfangs für die Italiener schreiben, welche damals anfingen, in ihre italienischen Stregreifspiele Scenen in französischer Sprache zu mischen; daher es wohl auch in drei Akte getheilt ist. Insbesondere hatte er die Rolle des Richters dem berühmten Scaramuccia zugedacht. Die Italiener verließen aber plötzlich Paris und so kam das Stück an die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, die sich der Aufgabe auch sehr gut entledigt zu haben scheinen.

*) Doch findet er sich in verschiedenen späteren Aktenstücken aus den Jahren 1671—73 wieder im Besitze ähnlicher Pfründen.

**) Der erste Druck erschien Anfang 1669; eine deutsche Uebertragung: Die Rechtenden oder die Prozeßsüchtigen, 1752.

Namentlich soll Hauteroche als Chicanneau excellirt haben. Nichts destoweniger hatte es bei den ersten Vorstellungen keinen Erfolg. Es scheint, daß die geistvolle, aber etwas chargirte satirische Behandlung des Dichters das Publikum anfangs fremdartig berührte. Der Beifall, den dieses Lustspiel aber hierauf bei Hofe fand, machte rasch dafür Stimmung. Es wurde nun eines der beliebtesten Stücke der französischen Bühne und hat fast allseitig eine überaus günstige, ich möchte fast sagen, überschätzende Beurtheilung gefunden. Kein andres Stück von Racine, keines von Corneille hat bis zum Jahre 1715 gleich viel Vorstellungen erlebt.*) Nach einer der vielen über ihn coursirenden Anekdoten soll Molière es sehr gelobt, nach einer anderen es dagegen geringschätzig beurtheilt haben. Racine, der in den Vorreden zu seinen Dramen sich meist darauf beschränkte, die Einwürfe seiner Gegner zu widerlegen oder zu verspotten und nicht wie Corneille zugleich offen zugestehen, was er für mangelhaft darin hielt, hatte am Schlusse der Vorrede zu seinen Plaideurs gesagt: „Ce n'est pas que j'attende un grand honneur d'avoir assez longtems réjoui le monde. Mais je me sais quelque gré de l'avoir fait, sans qu'il m'en ait coûté une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries, qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains et qui font retomber le théâtre dans la turpitude d'où quelques auteurs plus modestes l'avaient tiré. Man hat den in dieser Stelle enthaltenen Angriff auf Molière bezogen. Warum aber sollte Racine Molière nicht, wie es den Thatsachen doch gerade entsprach, mit unter den bescheideneren Dichtern verstanden haben? Wo wären wohl sonst die auteurs plus modestes, von denen er spricht, wenn er Molière und vielleicht auch noch Corneille, davon hätte ausschließen wollen? Ganz aus der Luft gegriffen ist aber die Unterstellung Royer's: Racine habe nur deshalb kein weiteres Lustspiel geschrieben, weil er die Concurrenz mit Molière zu fürchten gehabt. Der ungeheure Erfolg der Plaideurs widerlegt es allein. Trotz Molière stand aber damals das Lustspiel in der Werth-

*) Von 1680—1715 wurde es 288 Mal gegeben. Phädra steht ihm von den Racine'schen Dramen am nächsten. Sie erlebte während dieser Zeit 212, Andromache 198, Mithridat 162, Iphigenia 158 Vorstellungen. Corneille's Cid steht mit 219, der Lügner mit 164, Cinna mit 139, Nicomède mit 138, Rodogune mit 133 verzeichnet.

schätzung noch tief unter der Tragödie, was von den frommen Freunden des Dichters wohl geltend gemacht werden mochte, um ihn wenigstens hiervon zurückzuhalten, was sie dann auch erreicht zu haben scheinen.

Der am 15. December 1669 zur Aufführung gelangte Britannicus läßt Racine bereits auf der vollen Höhe seines Talentes erscheinen.*) Ich halte ihn bis auf den letzten Akt für das bedeutendste dramatische Werk des Dichters. Kein Geringerer als Tacitus hatte ihm freilich die Umrisse und Farben zu seinem Gemälde geliefert. Die sich darin offenbarende Gestaltungskraft ist gleichwohl noch immer eine ganz außerordentliche. Die Charaktere des Nero, des Burrhus, der Agrippina und des Narcissus sind von ergreifender Wahrheit. Von besonderer dramatischer Kraft und Bewegung ist die Scene zwischen Nero und Junia im zweiten Akte. Zu loben ist ferner, daß Racine die Rollen der Vertrauten in Burrhus und Narcissus zu wirklich in die Handlung eingreifenden Personen umgestaltete. Andrerseits läßt das Stück aber auch mancherlei Einwürfe zu. An diesen hat es denn in keiner Weise gefehlt. „Die Kritik" — sagt Racine, der es für sein durchgearbeitetstes Werk hielt, in seiner Vorrede dazu — „schien es zerreißen zu wollen, zuletzt geschah aber doch, was mit Werken von einem gewissen Werth zu geschehen pflegt, die Kritiker verschwanden, das Werk selbst aber blieb." Racine hatte hier ohne Zweifel den mit viel Laune und Witz von Boursault in der Einleitung zu seinem Roman Artémise et Poliante gegebenen satirischen Bericht mit im Sinne, welcher die Wahrheit zwar streift, aber die Schwächen des Stücks so übertreibt, daß Gebrüder Parfait mit Recht sagen konnten: „Müßte man den Britannicus nicht für ein ganz mittelmäßiges Stück halten, wenn von ihm nichts weiter übrig geblieben wäre, als diese Beurtheilung?" Es ist dieses Stück, von dem eine Stelle Ludwig XIV. bestimmt haben soll, nicht mehr öffentlich in den Ballets seines Hofes zu tanzen. Es heißt hier nämlich geringschätzig von Nero:

> Il excelle à conduir un char dans la carrière,
> A disputer des prix indignes de ses mains,
> A se donner lui-même en spectacle aux Romains.

---

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1670. M[elle] des Ouillets spielte die Agrippina, M[elle] Ennebaut die Junia, Floridor den Nero.

A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants, qu'il veut, qu'on idolâtre.

Von der Veranlassung, welche Racine und Corneille gleichzeitig zur dramatischen Bearbeitung der Liebesgeschichte des Titus und der Berenice bestimmt haben soll, ist schon früher die Rede gewesen. P. Mesnard weist aber mit Recht auf den befremdenden Umstand hin, daß beide Dichter in ihren Vorreden davon nichts erwähnen, obschon Henriette von England bereits vor Erscheinen der Dichtungen gestorben war; so wie auch noch darauf, daß die Handlung sich mehr auf das Liebesverhältniß Ludwig XIV. zu Maria Mancini als auf das zu Henriette bezieht. — Von der Niederlage des Corneille'schen Stückes ward schon berichtet. Sie wirkte aber auch ungünstig auf die Beurtheilung des Racine'schen ein.

Von den Einwürfen, die man dagegen erhob, war der bedeutendste, daß Titus Berenice nicht allzusehr geliebt haben könne, da er nicht wenigstens abwartete, ob der Senat sich der Verbindung mit ihr auch wirklich widersetzen werde. P. Mesnard wendet dagegen zwar ein, daß Racine dies ohne die Geschichte zu fälschen, nicht thun konnte. Ich glaube jedoch, daß Racine sich deshalb nicht würde davon haben abhalten lassen, was zu thun er auch sicher nicht brauchte. Er wollte hier aber nicht die Stärke des Egoismus der Liebe, sondern den Sieg über diesen zur Darstellung bringen. In Berenice: durch eine reinere Liebe, welche sich durch die Rücksicht auf die Pflichten des Geliebten bestimmen läßt; in Titus: durch die Pflicht gegen das Gesetz, dessen Hüter er ist. Titus schien in seinen Augen unstreitig um so höher zu stehen, je weniger er sich durch äußern Zwang, je mehr er sich durch die Stimme der Pflicht bestimmen ließ. Allerdings machte der Dichter hierdurch den Kampf zwischen Pflicht und Liebe ganz nur zu einem inneren. Er begab sich der größeren dramatischen Wirkungen, welche ein Kampf, der zugleich ein äußerer und innerer ist, nothwendig hätte ausüben müssen, sobald er vollkommen zur scenischen Anschauung kam. Gingen die französischen Bühnendichter diesen letzteren aber nicht selbst noch dann geflissentlich aus dem Wege, wenn sie einen solchen Kampf darzustellen beabsichtigten? Wurden sie hierzu durch die unglückselige Einheit des Ortes und andere scenische Unzuträglichkeiten (auf die ich noch

später zurückkommen werde) gezwungen. Racine aber legte noch überdies den größten Werth auf die außerordentliche Einfachheit seines Stoffs und die Kunst, ihn dennoch interessant gestaltet zu haben. Auch gestattete ihm diese Einfachheit, die Vorgänge seines Dramas, insbesondere die Katastrophe, in ihrem ganzen Verlaufe unmittelbar darzustellen, was den letzten Act dieser Dichtung gegen verschiedene anderer seiner Dramen im Vortheil erscheinen läßt. Mesnard, der sie überhaupt sehr hoch stellt, vergleicht sie dariu mit Recht der Esther des Dichters, daß in ihr, wie in dieser, dessen eigenste Natur am vollsten und freiesten zur Erscheinung gekommen sei.

Bajazet, welcher in den ersten Tagen des Januar 1672 zur Aufführung kam,*) bezeichnete zwar nicht gerade einen Fortschritt, war aber darum epochemachend, weil die Roxelane eine große schauspielerische Aufgabe darbietet, die von einer neuen Darstellerin des Hôtel de Bourgogne, Melle Champsmelé, in ausgezeichneter Weise gelöst wurde. Corneille soll gegen das Stück den Mangel an nationalem Colorit eingewendet haben, wogegen sich Racine gerade auf die Costümtreue desselben nicht wenig einbildete. Ich finde, daß der Hauptfehler desselben in dem Grundmotiv liegt, das seiner Anlage nach ein Lustspielmotiv mit noch dazu künstlichen Voraussetzungen ist, und dem nur durch die äußeren Umstände und die besondere Natur der Charaktere weiterhin eine tragische Wendung zu Theil wird. Ein junges Mädchen giebt sich nämlich den Schein, als ob sie ein Liebesverhältniß zwischen einem andren Mädchen und einem jungen Manne vermittle, ohne daß dieser doch davon weiß, während es in Wahrheit mit ihm selbst ein solches Verhältniß unterhält. Frau v. Sevigny schrieb damals über dieses Stück an ihre Tochter: „Je vous envoye Bajazet, je voudrais aussi vous envoyer la Chammêlay pour rechauffer la pièce. Il y a des choses agréables, rien de parfaitement beau, rien qui elève, point de ces tirades de Corneille qui font frissoner. Ma fille, gardons-nous bien de lui comparer Racine. Sentons-en la différence! (Hier sieht man z. B., mit welchem Vorurtheile der jüngere Dichter zu kämpfen hatte!) Jamais il n'ira plus loin qu'Andromaque. (Was freilich von ihm in verschiedenen

*) Der erste Druck erschien 1672. Die erste deutsche Prosaübersetzung von Bröstedt, Leipzig 1756; metrisch, Bode, Berlin 1803.

Beziehungen in seinem Britannicus schon geschehen war.) Il fait des comédies pour la Chammêlay et non pour les siècles à venir.“ Das Letzte gilt, wenn überhaupt für Racine, allerdings für Bajazet eher, als für irgend ein anderes seiner Stücke.

In Mithridate, der wahrscheinlich am 13. Januar 1673 zur Aufführung kam,*) erhob sich Racine wieder bedeutend. Er wollte darin ganz augenscheinlich den Vorwurf Corneille's widerlegen, da er vorzugsweise der Charakteristik darin seine Aufmerksamkeit zuwendete. Mithridat und Monime sind vortrefflich gezeichnet. Diese gehört zu seinen anmuthigsten, edelsten Frauengestalten, Mithridat zu seinen wuchtigsten heroischen Charakteren. Ludwig XIV. zog dieses Stück allen anderen Dramen des Dichters vor. Voltaire hat zwar gemeint, daß das Grundmotiv viel Aehnlichkeit mit Molière's Geizigen habe und Schlegel steigert dieses abfällige Urtheil noch dadurch, daß er die durch die Rückkehr des Mithridat geschaffene Situation für unglaublich komisch erklärt. Sie erhält aber nur dadurch einen komischen Schein, weil sie etwas schwächlich ist, weil Pharnace und Xiphares kein hinlängliches ästhetisches Gegengewicht zu ihres Vaters gewaltiger Persönlichkeit darbieten. Von ihnen, besonders dem Xiphares gilt, was Voltaire von verschiedenen der schöngefärbten Helden Racine's, vom Britannicus, Orest, Hippolyte, gesagt:

> Tendres galants doux et discrets,
> Ils ont tous le même mérite.
> Et l'amour qui marche à leur suite
> Les croit des courtisans français.

Die Situation ist eine ähnliche, wie in Phädra nach der Rückkehr des Theseus, nur daß hier die Charaktere und ihre Stellung eine verschiedene und das Verhältniß Hippolyt's zu einem Doppelverhältniß geworden ist. Dergleichen Aehnlichkeiten in den Motiven bieten alle Racine'schen Stücke dar, wie in ihnen allen die Eifersucht eine bald mehr, bald minder große Rolle spielt. Es ist als ob der Dichter seine Kunst gerade darin zu zeigen beabsichtigt habe, ähnliche Motive und Verhältnisse in immer wieder neuer, überraschender Weise zu ge-

*) Der erste Druck ist von demselben Jahre. Die erste deutsche Uebersetzung Straßburg 1731.

stalten. Doch trieb die Enge des Gebiets, auf welchem er sich bewegte, wohl auch dazu hin. Jenes Doppelverhältniß des Hippolyt, welches an Rodogune erinnert, finde ich nicht gerade glücklich gewählt, weil es das Interesse theilt. Um so lobenswerther ist hier die Katastrophe. Obschon auch von ihr ein Theil nur erzählt wird, so betrifft es doch Vorgänge, die, weil zu epischer Natur, besser und wirkungsvoller erzählt, als unmittelbar scenisch dargestellt werden können. Das Stück ist bei seinem Erscheinen nicht nach seinem vollen Werthe gewürdigt worden. Auch später blieben die Stimmen getheilt. Geoffroy hält es, wenn auch nicht für das glänzendste, so doch nach der Athalie für das vollkommenste der Werke des Dichters.

Dagegen vermag ich von Racine's Iphigénie, welche am 24. Aug. 1674 zuerst in Versailles bei Hofe und Anfang Januar 1675 in Paris dargestellt wurde,*) nicht ganz so gut zu denken, wie fast durchschnittlich alle Franzosen. Voltaire nannte sie sogar das Trauerspiel par excellence aller Zeiten und Völker. Die Einführung der Erisphile, auf welche Racine so stolz war, hat nicht nur eine Doppelhandlung, sondern auch ein zwiefaches Interesse derselben bedingt und da nun die ganze tragische Handlung auf einer Namensverwechslung beruht, also in ein Lustspielmotiv umschlägt, so wirft dies einen so komischen Schein auf dieselbe zurück, daß man ihr als zweiten Titel sehr wohl noch den Namen: „Viel Lärmen um nichts“ beilegen könnte. Der unglückliche Ausgang, den es mit Eriphile nimmt, kann hieran um so weniger ändern, als sie nicht interessirt und ihr Tod, noch ehe sie irgend eine Schuld auf sich genommen hat, schon eine bei den Göttern beschlossene Sache ist. Was aber hiernach gegen die Handlung im Ganzen auch einzuwenden, die eigenthümlichen Vorzüge der Dichtung, die vollendete Sprache und die edle Charakteristik, läßt es doch unberührt. Auch hat man gerühmt, daß der Dichter in ihr nicht wie gewöhnlich die erotische Liebe, sondern die Kindes- und Elternliebe zum hauptsächlichsten Gegenstand seiner Darstellung machte.

Nur kurze Zeit später, im Monat Mai, erschien eine andere Tragödie desselben Gegenstandes und Namens von Nicolas Leclerc.

*) Der erste Druck ist von 1675. Die erste deutsche Uebersetzung (Prosa) von Bröstedt, Leipzig 1756 — metrisch von Ayrenhoff, Preßburg 1804.

Sie scheint durch eine gegen Racine gerichtete Kabale veranlaßt worden zu sein; fiel aber bei ihrer Darstellung im Theater Guénégaud vollständig ab. Pradon behauptet bei einer späteren Gelegenheit, daß Racine die Aufführung derselben zu hintertreiben gesucht habe. Dies ist schon deshalb sehr unwahrscheinlich, weil nicht einzusehen, welchen Einfluß er auf ein Theater hätte ausüben können, zu welchem er in gar keinem Verhältnisse stand.

Phèdre, welche am 1. Januar 1677 im Theater des Hôtel du Bourgogne zum ersten Male aufgeführt wurde*), wird nächst der Athalie ziemlich allgemein für Racine's Meisterwerk erklärt. Sie ist es auch in vieler, wennschon nicht in jeder Beziehung. Die Dämonie einer unerwiderten und verbrecherischen Liebesleidenschaft, die im Kampfe mit weiblicher Scham und ehelicher Pflicht unaufhaltsam dem tragischen Untergange zudrängt, war wohl noch nie mit dieser tiefen Kenntniß des menschlichen Herzens, mit dieser Meisterschaft der Ausführung dargestellt worden. Inzwischen lassen sich aber auch gegen sie gewisse Bedenken erheben. Die Frage Arnault's, warum Racine seinen Hippolyt als Liebhaber dargestellt habe, berührt eine der schwachen Stellen des Stücks. Nicht minder berechtigt waren die Einwürfe, welche man gegen die sprachliche Ausführung, besonders gegen die Beschreibung von Hippolyt's Tode erhob, in welcher der Dichter, mehr schön, als angemessen zu sprechen beabsichtigt habe. Auch wird zu erwägen bleiben, daß, obschon er ausdrücklich mit seiner Darstellung eine sittliche Tendenz verbinden wollte, sie doch nicht ohne Peinlichkeit ist.

Die Kabale, welche sich schon gegen des Dichters Iphigénie geregt, hatte diesmal eine sorgfältigere Organisation gewonnen. Sie ging ohne Zweifel von den literarischen Neidern und Gegnern desselben aus, die sich jedoch hinter einer Anzahl Personen aus den höchsten Gesellschaftskreisen versteckt hatten. Das Hôtel de Bouillon bildete den Sitz der Intrigue, deren Fäden in den Händen des schöngeistigen Philipp Mancini, Herzogs von Nevers, seiner ihm geistesverwandten Schwester, der Herzogin von Bouillon und der Schriftstellerin Antoinette Ligier de la Garde, verehelichte des Houillières, zusammen-

*) Erster Druck im selben Jahre. — Erste deutsche Uebersetzung (Prosa) von Börstedt, Leipzig 1756, metrisch, Schiller, Tübingen 1805. Adolf Böttiger, Leipzig 1853.

liefen. Sie hatten sich der Feder des Nicolas Pradon versichert, welcher der Racine'schen Phädra gleichzeitig eine andere von seiner Mache entgegenstellen sollte. Daß man ihm selbst die Kraft keineswegs zutraute, seinen großen Gegner im ehrlichen Kampfe zu überwinden, beweisen die Mittel, welche man außerdem anstrengte. Die Gesellschaft des Hôtel de Bouillon kaufte nämlich für die ersten sechs Vorstellungen die Logen beider Theater, welche bei dem Racine'schen Stücke ganz leer gelassen wurden, während sie bei Pradon mit engagirten Claqueurs gefüllt waren. Mad. de Houillières war die einzige Person des Hôtel de Bouillon, welche der ersten Vorstellung des Racine'schen Dramas beiwohnte und einen spöttischen Bericht in einem Sonett davon machte, welches am folgenden Tag in Paris coursirte. Es erhielt eine beißende Erwiderung, die den Herzog von Nevers, noch mehr aber seine galante Schwester, Hortense de Mancini, Herzogin von Mazarin, aufs rücksichtsloseste blosstellte. Man schrieb sie Racine selbst und Boileau zu, die dies jedoch, und mit Recht in Abrede stellten, da das Sonett von dem Chevalier de Nantouillet, dem Grafen Fiesque, dem Marquis d'Effiat, M. de Guilleraves und M. de Manicamp herrührte. Nevers griff aber ohne Weiteres Racine und Boileau in der gröblichsten Weise an, indem er sie mit Stockschlägen im offenen Theater bedrohte. Die Drohung war zwar so ernst nicht zu nehmen, aber Boileau und Racine mochten sich gleichwohl dadurch nicht wenig eingeschüchtert fühlen. Indeß blieb ihnen auch jetzt, und zwar aus den höchsten Kreisen, Hilfe nicht aus, da sie (nach Valincour) vom Sohne des großen Condé die Aufforderung erhielten, Schutz im Hause des letzteren zu suchen, sei es nun, daß sie unschuldig oder schuldig an jenem Gedichte wären. Dies reichte hin, um die Intrigue zum Schweigen zu bringen.

Pradon beschuldigte später Racine, die gleichzeitige Aufführung seines Stücks verhindert zu haben, die überhaupt nur durch die Zwischenkunft Ludwig XIV., welcher sie anbefohlen, möglich geworden sei. Pradon würde dies wohl kaum zu veröffentlichen gewagt haben, wenn nicht etwas wahr an der Sache gewesen wäre. Auch war, einer so nichtswürdigen Kabale gegenüber, wie sie Racine und seinen Dichtungen hier drohte, eine derartige Abwehr sicher erlaubt. Gleichwohl scheint es kaum denkbar, daß sich der König in die Angelegenheiten eines von ihm nicht weiter abhängigen Theaters in dieser Weise ein-

gemischt haben sollte, daher ich glaube, daß es sich nur um die Aufführung seines Stückes bei Hofe hier handelte, die allerdings statthatte, und welcher der König selbst Beifall geschenkt haben soll. Man spricht zwar häufig von einer Gegenkabale Racine's und Boileau's, doch ist es auffällig, daß die Feinde der beiden Dichter nie näher anzuführen gewußt, worin sie bestand — man müßte es denn schon als Kabale betrachten, daß Racine bessere Stücke, als seine Neider schrieb, Boileau dieselben für lobenswerther erachtete und das Publikum sich davon hinreißen ließ.

Die Feindseligkeit, mit welcher Racine zu kämpfen hatte, verdankte er nicht zum kleinsten Theile seiner Freundschaft mit Boileau, dessen Satiren nnd beißende Urtheile um so mehr verletzten, je größer die Autorität war, welche er sich durch seine scharfen, meist aber sicher treffenden Urtheile erworben.

Nicole Boileau, nach einer kleinen Wiese, welche den väterlichen Garten begrenzte, und auf der er als Kind oft gespielt haben soll, auch Despréaux genannt, wurde am 1. November 1636, der jüngste von 11 Geschwistern, zu Crône, einem kleinen Dorfe bei Villeneuve St. George geboren, wo sein Vater, welcher das Amt eines Greffier du Palais bekleidete, ein kleines Grundstück besaß, auf dem er die Ferien zuzubringen pflegte. Wie Racine, hatte auch er das Unglück die Mutter schon früh zu verlieren, daher er bei seiner Kränklichkeit eine sehr stille, einförmige Kindheit verlebte, was seinem Geist die Richtung auf die Beobachtung des äußeren Lebens gab. Dagegen zeigte er damals so wenig Hang zur Verspottung, daß sein Vater zu sagen pflegte: „Was Colin betrifft, so wird er ein guter Bursche werden, der von Niemandem etwas Schlimmes sagt.“ Das ihm innewohnende Talent zur Poesie, Kritik und Satire brach sich aber doch endlich Bahn, was ihn bestimmte, sowohl der Jurisprudenz, zu der er sich ausgebildet hatte, sowie der Theologie zu entsagen, zu welcher er später noch übergegangen war. 1640 trat er mit seiner ersten Satire hervor. Der Erfolg war ein so großer, daß er schon vier Jahre später im vertrautesten Verkehr mit den bedeutendsten Männern der Zeit und im bedeutendsten Ansehen stand, daß er ein geehrter Gast in den Häusern der Rochefoucauld, Lamoignon, Vivonne und Pompone, ja selbst wohlgelitten bei Hofe war, obschon er wenig Anlage zu einem Hofmann besaß. 1677 hatte er bereits fast alle seine Satiren und auch sein berühmtestes Werk L'art poëtique (1673) geschrieben.

Bei aller satirischen Schärfe des Geistes war Boileau doch eine treue und fromme, bei all seiner Schlichtheit eine vornehme Natur. Er verschenkte das Einkommen seiner Pfründen an Arme, überließ den Buchhändlern seine Werke ohne jedes Honorar, und als er vernommen, daß sich der greise Corneille in Noth befand, weil man ihm die königliche Pension entzogen oder doch nicht ausgezahlt hatte, trug er sofort darauf an, ihm seine eigne zu überweisen. — Boileau hatte zu wenig künstlerische Sinnlichkeit, zu wenig Phantasie, um ein Kunstwerk in allen seinen Beziehungen vollkommen würdigen zu können. Er legte ein zu großes Gewicht auf die Form und sah fast Alles nur auf diese hin an. Die geistigen Gesetze, auf denen dieselbe beruht, interessirten ihn vor allem Andern, nur daß er sie in zu einseitiger Weise auf die von den Werken der Griechen und Römer abgeleiteten Regeln einengte. Boileau hat hierdurch, wie auf seine Nation, so auch auf Racine, einen zugleich sehr wohlthätigen und verhängnißvollen Einfluß ausgeübt. Er hat diesen dazu angehalten planvoll, maßvoll und natürlich, doch zugleich auch allzu gewählt, ja gesucht zu schreiben. Er hat Racine wohl vor dem Uebersteigenen und Platten, nicht aber davor bewahrt, zuweilen gegen das Angemessene und Charakteristische zu fehlen. Boileau hat ihn bestimmt, ein zu großes Gewicht auf den Bau und die Gliederung des Verses, auf den sprachlichen Ausdruck des Gedankens zu legen, was dazu geführt hat, daß er mehr einen sprachlich reinen und schönen, als einen wahrhaft dramatischen Stil ausbildete, welcher die Schönheit vorzugsweise in dem individuell Charakteristischen, in dem der äußeren und inneren Situation Angemessenen zu suchen hat. Boileau hat es vornehmlich verschuldet, daß die Dramen Racine's eine zwar elegante, dabei aber ermüdende Monotonie zeigen, wozu freilich, wie ich schon andeutete, das unglückliche Versmaß des Alexandriners mit beitrug. — Boileau schätzte an der Kunst zwar Alles, was ihm in *seiner* Art bedeutend erschien, aber auch nur das Bedeutende. Dies machte ihn öfter ungerecht, nicht nur gegen das kleinere, gegen das fragmentarische Talent, sondern auch gegen gewisse Seiten selbst noch des größten, wie überhaupt gegen das Eigenthümliche. Insbesondere konnte er kein rechtes Verständniß für die mittelalterliche und diejenige Kunst haben, welche man vorzugsweise die romantische nennt, so daß er Shakespeare gewiß noch viel einseitiger als Voltaire beurtheilt haben würde.

Von diesem seinem beschränkten Standpunkte aus erscheinen aber seine Urtheile fast immer abgewogen und fein, daher sie von den Franzosen, ja selbst von den übrigen Völkern, lange als Orakelsprüche verehrt wurden. So lange dieser Gesichtspunkt der herrschende blieb, war auch das Wort Voltaire's berechtigt: Ne disons pas de mal de Nicolas, cela porte malheur. Was Boileau znm begeisterten Lobredner Racine's machte, war nicht nur Freundschaft, am wenigsten Cameraderie, es war innigste Ueberzeugung. Dies läßt sich am besten daraus erkennen, daß er Molière doch noch für den größeren Dramatiker hielt, und sein Verhältniß zu letzterem, trotz der Zerwürfnisse zwischen diesen beiden Dichtern aufrecht erhielt.

Mit Phädra schloß die erste dramatische Dichtungsperiode Racine's großartig ab. Mit ihr entsagte er für immer der weltlichen Bühne. Man hat diesen Entschluß auf verschiedene Weise zu erklären versucht. Einige, wie P. Mesnard, glauben, daß vorzugsweise die wiederholten Angriffe, denen er ausgesetzt war, denselben herbeiführten, andere, daß er sich durch religiöse Bedenken dazu bestimmen ließ, noch andere, daß ihn die Untreue der Champsmelé die Bühne völlig verleitet habe, oder daß ihn Ludwig XIV. derselben zu entsagen bestimmte, als er ihn zu seinem Hofgeschichtsschreiber ernannte.

Angriffe, wie Racine zu erleiden gehabt, können einen Dichter von seiner Bedeutung wohl verstimmen, wohl vorübergehend die Dichtung verleiden, aber sie werden nicht mächtig sein, ihn dauernd bei diesem Entschlusse zu erhalten. Daß Racine bei der Herausgabe der Phädra seinen Frieden mit den Frommen zu machen erstrebt, beweist eine Stelle aus dem Vorwort zu ihr. Aber dieselbe Stelle beweist auch, daß er damals noch nicht im geringsten der Bühne zu entsagen gedachte. Allerdings kam, seit Frau von Maintenon Einfluß auf Ludwig XIV. gewann, eine frömmelnde, dem Theater ungünstigere Anschauung bei Hofe und in der vornehmen Gesellschaft in Aufnahme und in die Mode. Dies gehörte aber doch erst einer etwas späteren Zeit an. Forderte ihn doch Frau von Montespan, der er seine Ernennung zum Hofhistoriographen hauptsächlich verdankte, und wie es scheint mit Wissen des Königs, um 1780 sogar noch selbst dazu auf, eine Oper zu schreiben. Wenn die Ernennung Racine's zum Hofhistoriographen auch an die Bedingung geknüpft gewesen sein sollte, nicht mehr für die Bühne zu arbeiten, so ist das doch wohl erst in

Folge seines Entschlußes, dieser fortan zu entsagen, geschehen. Dagegen weist nichts darauf hin, daß der König diesen Entschluß nicht vollständig gebilligt oder ihn von demselben zurückzuhalten gesucht habe. — Noch weniger Gewicht aber kann ich auf das Verhältniß Racine's zur Champmeslé legen. Daß er ein solches Verhältniß gehabt, beweisen, nicht sowohl die darauf anspielenden Epigramme der Zeit, als es aus einer Stelle eines Briefes Boileaus an Racine hervorgeht. Daß ihn aber die Eifersucht dabei wenig zu schaffen gemacht, läßt sich aus einem scherzhaften Epigramm des letzteren erkennen, welches die Flatterhaftigkeit der schönen Schauspielerin bespöttelt. Es wird ihm daher auch keine zu große Aufregung bereitet haben, als der Graf Clermont Tonnère mit in die Reihe ihrer Begünstigten trat, selbst wenn Racine wie dies von einem Spottgedicht angedeutet wird,*) ganz gegen diesen hätte zurücktreten müssen. Jedenfalls würde sich Racine über diesen Verlust sehr bald zu trösten gewußt haben, da er sich nur kurze Zeit später verheirathete. Mit dieser Heirath berühre ich aber zugleich den Punkt, der wie ich glaube, für seinen Rücktritt von der Bühne entscheidend gewesen ist und den, so viel ich weiß, bisher nur d'Olivet bestimmter in den Worten hervorhob: Seine Heirath, die Vorstellungen der Mutter Agnès und die Ehre sich zum Historiographen des Königs ernannt zu sehen, bestimmten ihn, dem Theater zu entsagen.

Es ist kein Zweifel, daß von Port Royal, besonders von den Frauen, ununterbrochen Anstrengungen gemacht wurden, ihn zu diesem Schritt zu bewegen. Racine selbst spricht es aus, daß Marie des Moulins es gewesen sei, welche ihn wieder zurück auf den Weg des Heils geführt habe. Ich glaube jedoch, daß ihr dies nur durch jene Heirath gelang, bei welcher sein mit Port Royal in vertrautem Verhältnisse stehender Vetter, Nicolas Vitart, den Vermittler gespielt. Am ersten Juli 1677 veröffentlichte der Mercure galant die Vermählungsanzeige Racine's mit Melle de Romanet in den Worten: „Sie hat Vermögen, Geist und ist von edler Geburt. Herr Racine verdiente es wohl, alle diese Vorzüge in einer liebenswürdigen Per-

*) Es heißt:

A la plus tendre amour elle fut destinée,
Qui prit long temps Racine dans son coeur
Mais pour un signe malheureux
Le Tonnere est venu, qui l'a dé Racinnée.

sönlichkeit vereinigt zu finden.“ Vermögen, Schönheit und Geist werden von andrer Seite aber nicht grade als besonders hervortretend an ihr geschildert; desto größer war ihre Frömmigkeit und ihre Abneigung gegen das Theater, das sie niemals besucht haben kann, da sie auch nicht eine einzige Zeile der weltlichen Dramen ihres Gatten gekannt. Daher wohl die Annahme zulässig ist, daß es Racine mit dieser Heirath geradezu zur Bedingung gemacht wurde, der Bühnenthätigkeit hinfort zu entsagen. Unmittelbar nach derselben war er nachweislich um seinen Frieden mit den Vätern von Port Royal bemüht und gerade bei dieser Gelegenheit sollte sich zeigen, daß er auch jetzt, trotz der Frömmigkeit, welche ihn überkommen haben mochte, in der Thätigkeit für die Bühne noch nichts Sündhaftes sah, da er nach der Erklärung, der dramatischen Dichtung für immer entsagt zu haben, doch noch eine Rede zur Rechtfertigung derselben hielt und erst hierauf Arnauld ein Exemplar seiner Phädra überreichte, um dessen zustimmendes Urtheil darüber einzuholen, welches ihm auch, vielleicht freilich nur auf Grund jener vorausgegangenen Erklärung, von diesem zu Theil wurde.

Es entsteht hier die Frage, warum, wenn Racine so fest zum Rücktritt von seiner dramatischen Thätigkeit entschlossen war, ihm an diesem Urtheil überhaupt noch so viel gelegen sein konnte? Ich glaube, daß er damit sowohl diejenigen Bedenken niederzuschlagen beabsichtigte, welche seine junge Frau noch immer wegen seiner früheren Verbindung mit dem Theater beunruhigen mochten, als auch die, welche daraus entstehen konnten, daß er an seinen dramatischen Dichtungen noch fortdauernd Interesse nahm, noch immer in einer, wenn auch nur losen, Verbindung mit dem Theater blieb. Denn Racine war nicht nur an der weiteren Herausgabe seiner dramatischen Schriften betheiligt, er bezog nicht nur noch immer Honorare dafür, sondern er übte auch weiterhin Einfluß auf die Besetzung seiner Stücke aus, wie er das Theater ja noch immer besuchte. Erst als der König sich ganz von demselben zurückzog, fing auch er sich demselben mehr und mehr zu entfremden an. Doch beweist sein Epigramm auf Boyer's Judith (1695), daß er fast noch bis zu seinen letzten Jahren Antheil an den neuen Erscheinungen desselben nahm.*) Auch entsprechen

*) Auch bei La Grange-Chancel heißt es gelegentlich der Aufführung seines Adharbal 1694 „Racine, à qui la dévotion ou la politique ne permettait

die Jahreszahlen der hier gegebenen Darstellung. Am ersten Januar 1677 erschien die Phädra auf der Bühne, am 15. März d. J. aber im Druck, am ersten Juli wurde Racine's Heirath veröffentlicht und erst im October desselben Jahres erfolgte seine und Boileaus Ernennung zum Hofhistoriographen des Königs. Die Bedenken, die ihm von Frau von Montespan bestellte Oper zu schreiben, entstanden nicht aus ihm selbst; da er nach dem Zeugnisse Boileau's diese Arbeit sogleich mit Eifer begonnen hatte, sie kamen also von Außen. Doch würden sie kaum eine günstige Aufnahme bei Hofe gefunden haben, falls sie nur von Port Royal ausgegangen wären. Wahrscheinlich konnte er sich aber auf die gegen seine Frau eingegangenen Verpflichtungen berufen. Racine bildete sich jetzt mit demselben Talente zum Hofmann aus, das er früher als Dichter gezeigt. So heißt es z. B. schon im nächsten Jahre in einer Rede, welche er als Director der Academie hielt, in die er 1673 Aufnahme gefunden hatte: „Tous les mots de la langue, toutes les syllabes nous paraissent précieuses, parce que nous les regardions comme autant d'instruments qui doivent servir à la gloire de notre auguste protecteur.“ Doch entsprangen derartige Aeußerungen sicher aus innerster Ueberzeugung bei ihm. „Rien du poëte dans son commerce — sagt von ihm der Herzog von St. Simon — et tout de l'honnête homme et de l'homme modeste.“

Es konnte nicht fehlen, daß Racine und Boileau auch in ihrer neuen Stellung, welche diese nicht gerade muthigen Männer nöthigte, den König auf seinen Zügen nach dem Kriegsschauplatz zu begleiten, dem Spotte der Gegner verfielen, welche sie nun als „Messieurs de Sublime“ verhöhnten. Pradon that es hierin allen Anderen in seinen Nouvelles remarques zuvor, in denen es z. B. von ihrer historiographischen Thätigkeit heißt:

> C'est ce que dit un jour un commis de finances:
> Nous n'avons encor vu rien d'eux que leurs quittances.
> Que ce qu'ils ont écrit soit bien ou mal conçu
> Ils écrivent fort bien du moins un „J'ai reçu.“

Das ist selbstverständlich nur Bosheit, da die Précis historiques des Campagnes de Louis XIV. nur eine Einleitung, die Rélation

plus de fréquenter les spectacles depuis que le roi s'en était privé, vint à cette première représentation.

du siège de Namur und die Fragments historiques aber nur Nebenarbeiten des großen historischen Werkes dieser beiden Männer waren, welches sich freilich jeder Beurtheilung entzieht, da es 1726 bei einer Feuersbrunst verloren gegangen ist.

1684 hatte Frau von Maintenon das adlige Stift von St. Cyr gegründet. Nicht nur die Dichtkunst und Musik, sondern auch dramatisch-musikalische Uebungen wurden in den Unterrichtsplan der jungen Damen mit einbezogen. Man hatte anfangs einige der Meisterwerke Corneille's und Racine's dazu mit gewählt, bald aber Bedenken gegen den Inhalt derselben getragen. Die Versuche, welche hierauf die Superiorin des Instituts, Mad. de Brinon, gemacht, waren aber wieder zu geschmacklos befunden worden. Frau von Maintenon, welche diese Uebungen nicht aufgeben mochte, und selbst eine Anzahl Proverbes dramatiques für dasselbe geschrieben hat, unterhielt sich darüber eines Tags mit Racine, dem sie sehr wohlwollte und richtete die Frage an ihn, ob er es nicht für möglich halte, ein Drama zu dichten, in welchem Musik und Gesang in vollkommenem Einklang mit den Forderungen der Frömmigkeit ständen. Racine, eingedenk der Kämpfe, welche er wegen der von Frau von Montespan an ihn gestellten Aufgabe zu bestehen gehabt, ging nur zögernd auf diese Aufforderung ein. Indessen scheint man dem Wunsche der frommen und allmächtigen Frau sich nicht zn entziehen gewagt zu haben. Es entstand die Esther, welche am 26. Jan. 1689 zum ersten Male in St. Cyr vor dem König zur Aufführung kam*), dann aber noch oft vor demselben wiederholt werden mußte, da er nicht müde wurde, die Großen des Reichs und die Jesuitenpater der Stadt, sowie alle Fremden von Distinction dazu einzuladen und sich an ihrem Entzücken zu weiden. Melle Caylus, welche die Esther spielte, soll nach dem Urtheile der vornehmen Welt, selbst noch die Champmeslé darin völlig in Schatten gestellt haben.

Racine erschien in dieser Dichtung auf einem neuen Gebiete auch selbst als ein Neuer. Erst hier schien er das Eigenste seiner Natur und seines Talentes in der unmittelbarsten und reinsten Weise entfaltet zu haben. Nicht daß der dramatische Werth dieses Werkes, in dem er zu mannigfaltigerer Ergötzung des Auges auch die Einheit des

*) Erster Druck 1689. Erste deutsche Uebersetzung von Bröstedt, Lüneburg 1745.

Orts nicht völlig gewahrt hatte, ein so großer gewesen wäre. Es nimmt vielmehr nur eine Mittelstellung zwischen Tragödie und Oratorium ein. Allein das lyrische Element, welches ja ohnehin bei diesem Dichter stets vorherrschte, fand, besonders in den Chören, hier einen überaus günstigen Spielraum zu freiester und selbständiger Entwicklung vor. In der That gehören diese letzteren, zu denen der Organist von St. Cyr, Jean Baptiste Moreau, die Musik componirte, zu dem Reinsten, Anmuthigsten und zugleich Erhabensten, was in dieser Gattung geschrieben worden ist. Das Ganze aber übt einen überaus harmonischen und weihevollen Eindruck aus.

Der Erfolg bestimmte den Dichter im Einverständniß mit Frau von Maintenon noch ein zweites Stück dieser Art, jedoch in einem gewaltigeren und dramatischeren Stile zu schreiben. Inzwischen hatte dieser Erfolg aber auch neue Angriffe hervorgerufen. „Alle Klöster — so hieß es — haben die Augen auf St. Cyr gerichtet; sie werden dem Beispiele folgen und statt Nonnen Comödiantinnen erziehen." Ja, holländische Pamphlete erklärten sogar St. Cyr für ein Serail, welches die alternde Sultanin dem modernen Ahasverus eingerichtet habe. Man brach daher die Vorstellungen ab. Athalie, das neue und letzte dramatische Werk Racine's wurde nur zweimal im Zimmer der Frau von Maintenon (Jan. und Febr. 1691) von den Fräulein von St. Cyr, doch nur in ihren Stiftskleidern zur Aufführung gebracht.*) Erst 1702 wurde es bei Hofe, doch nicht von den Schauspielern, und erst 1716 nach dem Tode Ludwig XIV., von letzteren und dabei öffentlich dargestellt.**)

Diese Dichtung, welche von Vielen als das bedeutendste Werk Racine's gefeiert wird, übertrifft an dramatischer Bedeutung entschieden die Esther, ohne doch hierin den Britannikus oder die Phädra ganz zu erreichen. Die Totalwirkung ist aber eine imposante, der Grundzug ein feierlicher. Dem Zwecke der Darstellung durch die jungen Damen von St. Cyr entsprach die Esther jedenfalls besser, wie sie in ihrer größeren Schlichtheit und Innigkeit auch mehr zu Herzen spricht.

*) In demselben Jahre erschien es im Druck. Die erste deutsche Uebersetzung ist von Cramer, St. Gallen 1790.

**) Diese Angaben finden sich bei Royer. Beauchamps berichtet dagegen, daß die ersten Darstellungen bei Hofe 1717 und 1721, die ersten öffentlichen aber erst 1728 und 1729 stattfanden.

Wie Corneille hat auch Racine zweimal der Bühne entsagt, aber beidemal nach großen Triumphen. Er hatte das seltene Glück in seinem letzten Werke noch in der vollen Kraft seines poetischen Ingeniums zu stehen. Doch sonderbar, dieser Dichter, welcher dem Ruhm so leicht zu entsagen vermochte, war unfähig, den Verlust der königlichen Gnade verschmerzen zu können. L. Racine giebt als Grund desselben ein Memoire an, welches sein Vater im Auftrage der Frau von Maintenon über die Volksnoth geschrieben habe. Ein von Racine an diese letztere gerichteter Brief (vom Jahre 1798), der dieses Memoire nur flüchtig berührt, läßt aber erkennen, daß es vielmehr sein mit den Jahren immer inniger gewordenes Verhältniß zu dem gefürchteten und verfolgten Port Royal war, welches ihm den Unwillen und das Mißtrauen seines Königs zugezogen hatte. Es ist daher anzunehmen, daß jenes Memoire den König zunächst nur als eine lästige Einmischung in die Regierungsangelegenheiten unangenehm berührt habe, die Jesuiten in der Umgebung desselben diese Stimmung aber benützten, um sich an Racine für die Dienste zu rächen, welche er den Vätern von Port Royal vielfach geleistet. Es geht aus einem Briefe von Frau von Maintenon an Madame de la Maisonfort deutlich hervor, daß man ihn jetzt in der That für einen gefährlichen Menschen zu halten begann. Wie tief ihn aber auch diese Vorfälle aufgeregt haben mögen, so ist man doch wohl zu weit gegangen, wenn man seinen Tod ihnen beimißt, obschon sie immerhin zur Beschleunigung desselben mit beigetragen haben dürften.

Racine war von mittlerer Gestalt, seine Gesichtsbildung edel und offen, sein Ausdruck gewinnend. Er beherrschte die Umgangsformen mit dem Takte des vollendeten Weltmanns. Seine Sprache war wohlklingend, seine Unterhaltung lebhaft und witzig. Der Rede war er vollkommen mächtig. Ein vorzüglicher Kenner der Literatur, konnte er insbesondere die vorzüglichsten Werke der griechischen Tragiker auswendig. Es giebt kaum einen französischen Dichter, der sich so sehr mit der Schönheit des griechischen Geistes durchdrungen, und keinen Dramatiker seiner Zeit, der sich so frei vom spanischen Einflusse gehalten, wie er. Auch dem Einfluß des Marinismus und Gongorismus hat er sich, wie groß das Gewicht, das er auf die Form und das Gewählte des Ausdrucks legte, auch war, fast völlig entzogen. Er ist der lebensvollste von den Tragikern der französischen klassischen Schule

und hat das Drama derselben auf dem Gebiete der Tragödie zur vollendetsten Ausbildung gebracht. Er erscheint stärker in der Gestaltung der weiblichen, als in der der männlichen Charaktere. Dies lag aber mit in der Richtung, welche sein Drama genommen. Die Gestalten des Nero und des Mithridat, so wie seine beiden letzten Dramen, lassen erkennen, wie Vieles in seinem Geiste noch schlummerte, das nur der Geburt und des äußeren Anstoßes harrte.

Man hat viel von Racines Spottsucht gesprochen und in der That sind einige seiner Epigramme von einer beißenden Satire durchtränkt. Auch mag er dieser Seite seines Geistes im vertraulichen Gespräche noch mehr nachgegeben haben. Allein man übersah, daß dies weniger eine persönliche, als eine nationale Eigenschaft und ganz besonders eine charakteristische Eigenschaft der Zeit war. Noch heute übt jeder geistreiche Franzose diese Art des Witzes aus und damals wird es wohl keinen gegeben haben, der sich nicht in Epigrammen versucht hätte. Jedenfalls entsprangen sie bei Racine nicht einem böswilligen, neidischen Herzen. So weit es sich beurtheilen läßt, waren sie immer nur gegen solche gerichtet, die ihn zuvor angegriffen hatten und selbst noch dann meist nur gegen die anmaßliche, aufdringliche Mittelmäßigkeit. War er im Grunde der Seele doch eine wohlwollende Natur, hilfreich und bei jedem Mißgeschick ein zuverlässiger, im Unglück treu ausharrender Freund, besonders lobenswerth in seinem späteren Verhalten zu den verfolgten und geächteten Vätern des Port Royal. Und wie er manchem der ihm vorausgegangenen Freunde in seinen letzten schweren Stunden tröstend und helfend zur Seite stand, so war auch sein Leidens- und Sterbebette von treuen Freunden umgeben. Boileau war natürlich mit unter denselben und was dieser ihm war, geht aus den letzten Worten, die Racine an ihn gerichtet, hervor: „C'est un bonheur pour moi de mourir avant vous.“ Mit seltener Seelenstärke, ganz durchdrungen von den Segnungen der Religion, ertrug er die über ihn verhängten Leiden und verschied am Morgen des 21. April 1699 in frommer Ergebung. Auch der Hof hatte ihm wieder seine Theilnahme zugewendet. Als Boileau zu Ludwig XIV. kam, um dessen Befehle wegen der Weiterführung der Biographie dieses letzteren in Empfang zu nehmen, rief ihm derselbe entgegen: „Despréaux, nous avons beaucoup perdu, vous et moi, à la mort de Racine.“ Auch überwies

er der Wittwe und den sieben Kindern des Dichters eine Pension von 2000 Livres. Racine wurde nach seiner testamentarischen Anordnung in Port Royal begraben. Nachdem dieses 1709 zerstört worden war, wurden die Gebeine desselben 1711 in die Kirche St. Etienne du Mont übertragen.

Keiner der zeitgenössischen Dramatiker, mit Ausnahme Corneille's, läßt sich Racine auf dem Gebiete der Tragödie irgend vergleichen. Auch nimmt die Zahl der tragischen Dichter gegen Ausgang des Jahrhunderts mehr und mehr ab, was sich zum Theil aus der immer mehr hinschwindenden Theilnahme des Hofs am Theater erklärt. Es mögen davon nur Edmond Boursault, Mad. de Villedieu, Jean de Chapelle, Abeille, Genest, Campistron, Péchantré, La Grange Chaucel, De la Fosse und Duché de Vancy genannt werden. Nur einige wenige Bemerkungen sind über sie noch hinzuzufügen.

Edmond Boursault, den ich beim Lustspiel noch zu berühren habe, schrieb nur zwei Tragödien, Germanicus (1670) und Marie Stuart. Die erste wurde, nach Beauchamps, von Corneille sehr hoch geschätzt, doch glaube ich, daß er damit den jüngeren Corneille gemeint, welcher sehr befreundet mit Boursault war.

Marie Cathérine Hortense des Jardins (1632—88) war dreimal verheirathet. Sie behielt aber als Schriftstellerin den Namen ihres ersten Gatten, de Villedieu, bei. Ihr erstes Stück war Manlius (1662). Sie machte sich jedoch mehr durch ihre Romane bekannt.

Jean de la Chapelle, Seigneur de St. Port, 1655 zu Bourges geboren, 1723 zu Paris gestorben, versuchte zugleich im Staatsdienst und in den schönen Wissenschaften sein Glück. Er brachte es dort bis zum Receveur général des finances und hier bis zum Doyen de l'Académie. Er trat zuerst mit einem Lustspiel, dann 1681 mit der Tragödie Zaïde auf. Ihr folgten Cleopâtre (1681), Téléphonte (1682) und Ajax (1684). Er nahm Corneille und Racine in academischer Weise zum Muster, indem er zugleich durch neue Stoffe oder durch neue Wendungen, die er bekanntern Stoffen gab zu überraschen suchte. Cleopâtre hatte einen ziemlichen Erfolg. Téléphonte behandelt das Sujet der Merope. Auch Ajax fand eine gute Aufnahme, aber wie es scheint, hauptsächlich durch die Darstellung Baron's. Man sagt, daß die gute Tafel des Financiers auf den Beifall seiner Stücke mit eingewirkt habe.

Gaspard Abeille (1648—1718) war einer der vielen Abbé's, mit denen die Academie damals gesegnet war*) und von denen nicht wenige wie er an der Krankheit litten, als tragische Dichter berühmt werden zu wollen. Er trat 1674 mit seiner Argélie auf. Sein academischer Lobredner preist aber weislich nur die niemals gedruckten Stücke Sylanus, Danaus und Caton von ihm. Es werden ihm auch die unter dem Namen Thorillière's erschienenen Tragödien mit aufgebürdet.

Von gleichem Werthe sind die Tragödien eines anderen Abbé und Mitglieds der Academie, Charles Claude Geneſt (1635—1719), obschon sie nicht nur von dem unvermeidlichen academischen Lobredner, sondern auch von dem freilich kaum zuverlässigeren de Visé in seinem Mercure galant übermäßig gepriesen wurden.

Bedeutend über die Vorgenannten erhebt sich Jean Gilbert Campistron, geboren 1656, gestorben 1738. Er gehörte einer angesehenen Familie von Toulouse an, genoß eine vorzügliche Erziehung, schwang sich zum Generalsecretär der Galeeren empor und wurde Mitglied der französischen Academie und der Academie von Toulouse. Er kam früh nach Paris, lernte den Schauspieler Raisin kennen und wurde hierdurch zur Bühnenschriftstellerei verlockt. Er nahm sich Racine zum Vorbild, der ihn auch geschätzt haben soll. Sein erstes Stück war die Virginie (1683). Größern Erfolg hatten sein Alcibiade (1684), sein Andronique (1685) und besonders seine letzte Tragödie Tiridate (1690). Diese Stücke zeichnen sich besonders durch den gelungenen Aufbau der Handlung aus, doch auch die Ausführung der einzelnen Scene ist zum Theil sehr fein und sorgfältig, besonders in den zärtlichen und pathetischen Situationen. Schwächer ist er in der Charakteristik und in der Versification.

Auch Péchantré (1638—1708) war aus Toulouse, auch er wendete, sich zeitig Paris und der Bühne zu. Der Erfolg seiner ersten Tragödie Géta war viel versprechend, sie bezeichnet aber zugleich den Höhepunkt dieses Dichters und seines doch nur schwachen Talents.

*) Im Jahre 1709 bestanden ihre Mitglieder nach Despois aus 43 Geistlichen. Unter 17 weltlichen Mitgliedern befanden sich 1 Herzog, 3 Marquis, 1 Graf und verschiedene königliche Räthe. Von Berufsschriftstellern finden sich damals nur Boileau, Th. Corneille, Fontenelle, Tourreil, Dacier, de Sacy und Campistron verzeichnet.

Einer der begabtesten und gebildetsten tragischen Dichter am Ausgang des 17. Jahrhunderts war Antoine de la Fosse, Sieur d'Aubigny, geboren 1653 zu Paris, wo er auch 1708 starb. Er machte seine Carrière durch den Marquis de Créqui und den Herzog von Aumont, denen er nacheinander als Secretär diente. Daneben widmete er sich der Dichtung und Schriftstellerei. Sein erstes Stück war die Tragödie Polixène (1696). Es wurde sehr streng beurtheilt; nichts destoweniger erkannte man aber, daß der vor kurzem gestorbene Campistron durch ihn wieder ersetzt werden würde. Einen ungleich größeren Erfolg hatte sein 1698 zur Aufführung gekommener Manlius. Er wird ganz allgemein als dasjenige Stück bezeichnet, welches den Arbeiten Racine's, am nächsten steht. Man verübelte aber dem Dichter, daß er zwar seine römische, nicht aber seine englische Quelle genannt, da er verschiedene Motive und Situationen dem Venice preserved des Otway entlehnt hatte. Zwar hat man es dadurch zu entschuldigen versucht, daß dieser selbst erst aus einer französischen Quelle, der Histoire de la conjuration de Venise des Abbé de St. Réal geschöpft hat. Der Erfolg der beiden letzten Werke des Dichters: Thésée (1700) und Corésus et Callirhoé (1703) blieb weit zurück hinter dem seines Manlius. In Corésus et Callirhoé behandelte de la Fosse denselben Stoff, wie Guarini in seinem Pastor fido, jedoch mit ungleich weniger Glück.

Auch die geistlichen Dramen Duché de Vancy's (1668—1704) verdienen Hervorhebung. Sie waren wie Boyer's Judith durch die beiden gleichartigen Meisterwerke Racine's hervorgerufen, die überhaupt eine größere Nachfolge hatten. Sie wurden sowohl in St. Cyr wie in Paris gegeben. Nur der Absalon (1702) aber hatte einen nachhaltigen Erfolg. Duché de Vancy zeichnete sich auch unter den Operndichtern aus.

Ungleich reicher als die Tragödie ist in den letzten Decennien des Jahrhunderts das Lustspiel vertreten. Ehe ich mich dessen Darstellung aber zuwende, wird es nöthig sein, der Entwicklung der französischen Bühne und Schauspielkunst einen flüchtigen Blick zu vergönnen.

V.

Die Entwicklung der Bühne und Schauspielkunst im 17. Jahrhundert.*)

Die Troupe royale des Comédiens des Hôtel de Bourgogne. – Die Troupe du Marais. — Bühneneinrichtung. — Zuschauer auf der Bühne. — Einfluß der Italiener auf die Schauspielkunst und das Decorationswesen. — Die Theater de la Foire. Das Theater de Mademoiselle. Das Theater du Dauphin. — Einrichtung des Theaters du petit Bourbon. — Die Troupe de Monsieur, spätere Troupe du Roi. — Entstehung der Ausstattungsstücke und der Oper. — Der Marquis von Sourdéac. Der Abbé Perrin. Lambert. Lully. – Das Theater Guénégaud. – Uebersiedelung der Molière'schen Truppe in letzteres. — Vereinigung mit der Troupe du Marais. — Einfluß Lully's. — Kampf mit den Theatern de la Foire. — Vereinigung der Truppe des Theaters Guénégaud mit der des Hôtel de Bourgogne. — Kämpfe mit der Geistlichkeit. — Uebersiedelung der Comédiens français nach der Rue neuve des Fossés St. Germain. — Schwindendes Theaterinteresse des Königs. — Die Comédie française unter der Oberaufsicht der Grande-Dauphine. — Die Schauspieler des 17. Jahrhunderts. — Frauen auf der Bühne. — Aelteste Farcenspieler. — Die Schauspieler unter Mondory und Bellerose. — Floridor. — Die Schauspieler Molière's. — Zusammenhang der französischen Schauspielertruppen nach Molière's Tode. — Michel Baron. — Melle Champmeslé. — Raisin. — Theatersubventionen. — Theaterpreise und Einnahmen. — Einnahmen der Autoren und Schauspieler. — Theatercostüme. — Kritik und Reclame. — Censur.

Die Nachrichten, welche bis jetzt über die Entwicklung der französischen Bühne seit Gründung des Theâtre du Marais bis zur Ankunft Mondory's daselbst vorliegen, sind noch immer sehr dürftig. Die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne hatten in den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XIII. die Erlaubniß erlangt, sich die Troupe royale des comédiens nennen zu dürfen. 1615 reichten sie das Gesuch ein, ihnen für alle Zeit die Benutzung des Theaters in jenem Gebäude zuzugestehen und sie fortan von der an die Confrères de la Passion (die sie in einem sehr gehässigen Lichte dar-

*) S. Parfait, a. a. O., sowie Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, Paris 1743 — Parfait, Hist. de l'ancien théâtre italien en France. Paris 1753. — Beauchamps, a. a. O. — Sand, Masques et Bouffons. — Ludovic Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au 17. Siècle, Paris 1869. — Eugène Despois, Le théâtre français sous Louis XIV. Paris 1874. — Ed. Moland, Oeuvres de Molière. Paris 1873. — Fournel, Les contemporains de Molière, Paris 1875.

stellten) bisher geleisteten Vergütung zu befreien. Nur der erste Theil dieses Gesuchs wurde bewilligt. Erst 1677, unter Ludwig XIV., kam auch die in dem zweiten Theil aufgeworfene Frage zu endgiltiger Entscheidung. Das Privileg der Passionsbrüder wurde zwar aufgehoben, die Comédiens aber bedeutet, für die Benützung des Saals eine Abgabe an das allgemeine Krankenhaus von Paris zu entrichten.

Das Theater des Hôtel de Bourgogne hatte durch die vorgedachte Ernennung eine Art von officiellem Charakter erhalten; wie es denn später auch subventionirt wurde. Die erste bestimmte Nachricht einer Subvention datirt aus dem Jahre 1641. Sie hatte damals die Höhe von 12000 Livres, die sie dann lange behalten zu haben scheint. In diesem Jahre erließ Ludwig XIII. gelegentlich der Adelserneuerung des Schauspielers Floridor, eine Erklärung, in welcher es heißt: „Nous voulons que l'exercise des comédiens, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blame, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public." Die troupe royale wurde auch durch den Besuch des Hofes und in den Engagements der Darsteller unterstützt. Die von Richelieu gegründete Gazette besprach lange nur ihre Darstellungen. Dies gab ihr ein Uebergewicht in der Meinung des Publikums, welches dem Theater du Marais fühlbar wurde, dessen Schauspieler daher im Geheimen meist darnach strebten, Mitglieder des Hôtel de Bourgogne zu werden. Auch scheint es, als ob das Theater du Marais wiederholt genöthigt gewesen wäre, seine Vorstellungen wegen Mangel an Besuch einzustellen. Eine solche Unterbrechung muß auch vor Ankunft Mondory's stattgefunden haben, wobei es geschehen sein mag, daß ein Theil der Schauspieler zum Hôtel de Bourgogne übergegangen war, der andere sein Heil in der Provinz gesucht hatte; die Nachrichten weisen auf beides hin.

Es scheint, daß Mondory 1629 das alte Theater du Marais im Hôtel d'Argent bezog. 1632 befindet sich ein Theater dieses Namens in der Rue Michel-le-Comte. Von hier vertrieben taucht es 1635 in der Rue Vieille du Temple auf. 1634 traten die sechs besten Schauspieler des Marais zu dem Theater des Hôtel de Bourgogne über, wie man sagt, auf Befehl des Königs.*) Dies kann wohl nur

*) Hierauf bezieht sich wohl auch die Mittheilung der Gazette, daß Mon-

heißen, daß letzteres den Befehl erhielt, dieselben zu engagiren, denn daß Ludwig XIII., welcher die Rechte der Passionsbrüder geachtet hatte, so willkürlich in die Rechtsverhältnisse des Theaters du Marais eingegriffen haben sollte, ist nicht recht wahrscheinlich. Alles dies mußte dem letztgenannten Theater aber allmählich die Theaterdichter entfremden. Die Lage des Marais war mithin eine schwierige. Es besaß jedoch in Mondory einen trefflichen Leiter; den Mann der Initiative, welcher die großen schauspielerischen und dramatischen Talente ausfindig zu machen, sie zu sich heranzuziehen und ihnen Bahn zu brechen verstand. Die Concurrenz dieser beiden Theater konnte daher der Entwicklung des Dramas und der Schauspielkunst nur förderlich sein. Sie war ihnen aber auch materiell keineswegs nachtheilig, weil sie das Theaterinteresse in ungewöhnlicher Weise anregte und steigerte.

Seit das Theater auf die Darstellungen von Mysterien hatte verzichten müssen, hatte die Bühne ohne Zweifel große Veränderungen erfahren. Noch mehr wurde dies durch die Einfachheit des in Aufnahme gekommenen regelmäßigen Dramas bedingt, wenn letzteres auch anfänglich den Wechsel der Scene nicht vollständig ausschloß. Jules Benassier*) behauptet, daß die Scene im Theater das Hôtel de Bourgogne nicht mehr als 15 Fuß Breite gehabt, die sich in der Tiefe auf 11 Fuß verjüngt habe. Diese Angabe scheint aber auf keiner sehr zuverlässigen Ueberlieferung zu beruhen.. Wie hätten auf diesem kleinen Raum wohl noch mehrere Reihen Zuschauer zu beiden Seiten der Spieler Platz finden sollen? Besonders anfänglich mußte die Breite dieser Bühnen viel größer sein, da die Passionsbrüder ja vornehmlich Mysterienspiele auf ihr darstellen wollten. Nach Wegfall dieser Spiele konnte man aber um so eher auf eine Vereinfachung und Verengerung des Schauplatzes denken, je einfacher selbst noch diejenigen Stücke wurden, welche den Wechsel der Scene nicht vollkommen ausschlossen. Ein in der Pariser Nationalbibliothek befindliches Manuskript**), welches eine ganze Reihe von Decorationsskizzen der ersten Stücke Corneille's, sowie

dory 1634 die Sophonisbe des Mairet mit seiner Truppe encore ralliée pour cette fois gespielt habe.

*) La comédie française. Paris 1868. S. 10.

**) Mémoire de plusieurs décorations — commencé par Laurent Mahelot continué par Michel Laurent en 1673.

derjenigen Hardy's, Ryer's und Andrer enthält, giebt über die Bühneneinrichtung jener Zeit nähere Aufschlüsse. Nach ihnen stellte die Decoration etwa so viel einzelne in einem Halbkreis angeordnete Schauplätze dar, gewöhnlich drei, wie es scheint nie über fünf, als das Stück forderte. Enthielt dies aber noch eine darüber hinausgehende Zahl von Ortsveränderungen, so wurden diese durch Verwandlung der Decoration des einen oder andren dieser Schauplätze herbeigeführt, die sich hinter Vorhängen vollzog, da jeder Schauplatz durch diese geschlossen werden konnte und nur dann und so lange geöffnet worden zu sein scheint, als das Stück denselben gerade bedingte. So heißt es z. B. in der Bühnenanweisung zu Lisandre et Caliste von Du Ryer (1639) „in der Mitte des Theaters steht das kleine Castell aus der Rue St. Jacques zu Paris, daneben muß man eine Straße darstellen, in welcher die Fleischer wohnen und in der Bude eines der letzteren muß ein Fenster angebracht sein, das einem vergitterten Kerkerfenster gegenüberliegt, damit Lisandre mit Caliste sprechen könne. Im ersten Akt muß dies verborgen bleiben und erst im zweiten Akt vorkommen, nach diesem wieder verhüllt werden. Der Vorhang stellt dann einen Palast dar. Auf der einen Seite erhebt sich ein Berg, auf dessen Gipfel eine Einsiedelei steht. Aus einer zweiten Einsiedelei am Fuße des Berges tritt der Eremit hervor. Auf der andern Seite sieht man ein Zimmer, zu dem einige Stufen hinaufführen und in das man von hinten eintreten kann ..." Diese Schauplätze waren also keineswegs immer perspectivisch gemalt, sondern zum Theil auch praktikabel, so daß einzelne Scenen nicht blos auf dem allgemeinen Sprechplatze vor ihnen, sondern auch in ihnen stattfanden. Dies geht u. A. aus einer Anweisung in Mesnadière's Poetik hervor welche sich auf die Darstellung von Gefängnissen bezieht: „Le spectacle des prisons étant assez ordinaire parmi les actions tragiques, il faut que l'endroit de la scène, qui répresente les cachots, soit fermé par des clostures, qui puissent vrai-semblablement arrester les prisonniers. Jamais la personne captive ne doit sortir en parlant hors des bornes de sa prison, pour se jetter de ce lieu là sur le devant du théâtre." Corneille kämpfte dagegen wider die Anwendung von Gittern vor den Gefängnissen an. — Es ist gewiß daß diese Darstellungsweise in Bezug auf Veranschaulichung der äußeren Situation ohne allen malerischen, ja ohne künstlerischen Reiz,

überhaupt war, daß sie dieselbe mehr nur symbolisch andeutete, als den Zuschauer unmittelbar in sie einführte, der in seiner Illusion durch die gerade leeren oder verhüllten Schauplätze fortwährend gestört werden mußte.

Inzwischen drangen die Gelehrten aber immer entschiedener auf die Einheit der Zeit und des Ortes, so daß die Dichter mehr und mehr darauf ausgingen die Handlung auf einen einzigen Schauplatz, wenn auch nicht für das ganze Stück, so doch für jeden einzelnen Akt zu beschränken. Auch lernte man die Bühneneinrichtung der Italiener und deren Vorzüge kennen, so daß man sich bald mit der einfachen, durch Vorhänge verschließbaren Hinterbühne begnügte, hinter welchen die etwa nöthigen Verwandlungen stattfinden konnten. Da die Vorbühne seitlich wahrscheinlich auch nur durch Vorhänge oder Teppiche geschlossen wurde, so bildete die Vorderbühne bei geschlossener Hinterbühne einen ganz nur von Vorhängen oder Teppichen umgrenzten Schauplatz, an dem sich die Schauspieler wohl auch, von jeder weiteren Decoration und allem Scenenwechsel absehend, um Kosten zu sparen, genügen ließen.

Es ist irrig, wenn Perrault*) diese letzte Einrichtung für die ursprüngliche der französischen Bühne hält und behauptet, daß erst mit Mairet's Sylvie die gemalten Decorationen auf den Pariser Theatern eingeführt worden seien, da es überhaupt fraglich ist, ob diese Darstellungsweise hier zu irgend einer Zeit allgemein bräuchlich war. Wohl aber dürfte sie in den Theatern der Collèges und in denen der im Lande herumziehenden Truppen die übliche gewesen sein, und sich von hier aus auch zeitweilig auf die Pariser öffentlichen Bühnen mit übertragen haben. Aus dem Manuscripte der Laurent Mahelot und Michel Laurent in der Pariser National-Bibliothek geht unwiderleglich hervor, daß die von ihnen darin verzeichneten Stücke sämmtlich mit gemalten Decorationen der allerdings einfachsten Art und später mit Umgehung von allem Decorationswechsel**) selbst noch da zur Darstellung kamen,

*) In seinem Parallèle des anciens et modernes. Paris 1682.

**) So heißt es z. B. beim Cid: Le théâtre est une chambre à quatre portes. Il faut un fauteuil pour le roi; und bei Cinna: Le théâtre est un palais. Au second acte il faut un fauteuil et deux tabourets; au cinquième il faut un fauteuil et un tabouret à gauche du roi u. s. f. Der Einwurf d'Aubig-

wo die Handlung, wie im Cid oder Cinna, eine Verschiedenheit des Schauplatzes forderte. Die Theaterdirectoren durften sich der Kostenersparung wegen diese gegen die Wahrscheinlichkeit streitende Vereinfachung erlauben, weil das Publikum auf das Aeußere der Inscene damals noch gar keinen Werth legte.

Immerhin näherte sich aber die Einrichtung der Bühne allmälich der heutigen an, wenn auch nur in der einfachsten, abstractesten Form. Die Scene wurde in der Tiefe durch einen gemalten Hintergrund, an den Seiten aber wahrscheinlich durch Vorhänge abgeschlossen, die in der Nähe des Hintergrunds je einen Zugang freiließen; wenigstens heißt es, daß die Schauspieler stets nur vom Hintergrund aus auftraten, was später schon dadurch bedingt war, daß zu beiden Seiten der Bühne Zuschauer saßen. Man hat öfter gesagt, daß dieser Gebrauch von der ersten Vorstellung des Cid herrührte, bei welcher der Andrang des Publikums ein so großer gewesen sei, daß man nach dieser Auskunft gegriffen habe. Aber weder Mesnadière (1640) noch d'Aubignac in seiner Prâtique du Théâtre (1657) gedenkt dieses Uebelstandes und der mit ihm eingerissenen Mißbräuche; wohl aber Tallémant, der nur kurze Zeit später, als letzterer schrieb. Scarron (1648) sagt nur, daß sich die Autoren zuweilen auf die Bühne geflüchtet hätten und auch Tallémant bezeichnet den Platz auf der Bühne noch als einen solchen, welcher von jungen Leuten benutzt werde, denen die Logen zu theuer seien, die aber doch nicht in's Parterre gehen wollten. Erst später wurde es der Platz der vornehmen Herren, der Précieux und der Offiziere; doch auch Damen müssen sich zeitweilig hier eingefunden haben, da sie im Jahre 1695 in Boyer's Judith durch ihre hier zur Schau gestellte Empfindsamkeit Furore machten und das Gelächter des Parterres herausforderten. Eine Scene des Stückes hat hiervon den Spottnamen der Scène à mouchoirs erhalten. Der Andrang zu diesen Plätzen war oft ein so großer, daß wie Chappuzeau sagt, die Schauspieler nicht Raum fanden, sich in zweckmäßiger Weise aufstellen zu können. Wir vermögen heute kaum zu begreifen, wie eine derartig gestörte und beengte Vorstellung eine bedeutendere Illusion auszuüben

---

nac's gegen die Ungereimtheit die Verschwörung in Cinna in das Empfangszimmer des Augustus zu verlegen, trifft also nicht den Dichter, sondern die Theater.

im Stande war; doch ist es wohl zu weit gegangen, wenn man von dieser Gewohnheit, welche eine lebendige Action allerdings ganz unmöglich machte, den declamatorischen Charakter der französischen Bühne hergeleitet hat, da das französische Drama diesen Charakter schon lange vor Einführung dieses Uebelstandes gewonnen hatte.

Ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß diese Einrichtung von Spanien aus, wo sie jedoch lokalen Ursachen entsprang, auf Paris übertragen wurde. Der spanische Einfluß war zu Scarrons Zeiten noch immer sehr groß. Er wuchs später noch durch die Königin Marie Therèse, die, wie wir wissen, sogar für längere Zeit ein spanisches Theater in Paris unterhielt. Größer, besonders auf das Lustspiel, sowie auf die Schauspielkunst, war aber der italienische Einfluß.

Die Erfolge der verschiedenen nach Paris berufenen italienischen Schauspielergesellschaften, die im Zusammenhang standen mit der größeren Verbreitung der italienischen Sprache, erklären dies schon allein. Doch blieb selbst bei ihnen die Sprache noch immer ein Hinderniß, um festen Fuß fassen zu können. Größer noch freilich war das, welches sie in den Privilegien der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne fanden, die sich dieser gefährlichen Concurrenz in jeder Weise zu entledigen suchten. Die Gesellschaft der Fedeli unter J. B. Andreini, welche von Marie de Medicis nach Paris berufen worden war, kehrte schon 1618 nach Italien zurück; erschien zwar 1621 aufs Neue, um aber auch jetzt und zwar nicht ohne Unterbrechung, nur bis 1625 zu bleiben. Erst 1639 erschien eine neue Truppe, bei welcher der berühmte Schauspieler Tiberio Fiorillo, genannt Scaramuccia war. Auch sie blieb nur wenige Jahre. 1645 wurde dann von Mazarin die erste italienische Operettengesellschaft nach Paris berufen, für die er ein besonderes Theater im Hôtel du Petit Bourbon von dem berühmten Architekten Torelli erbauen und einrichten ließ; was, da Torelli eine feste Anstellung als Hofarchitekt erhielt, für die Entwicklung des Pariser Decorationswesens ebenso epochemachend wurde, wie die Vorstellung der Finta Pazza grundlegend für die Entwicklung der französischen Oper. Aber selbst noch diese Truppe, welche den Titel der grande troupe royale des comédiens italiens erhielt, blieb nur kurze Zeit in Paris. Erst der im Jahre 1653 unter Scaramuccia erscheinenden Gesellschaft gelang es dauernd Fuß hier zu fassen, sie kehrte nur einmal für einige Zeit (1659—62) nach Italien zurück.

Auch ihr wurde dies aber nur möglich, weil sie ihre italienischen Spiele allmählich mit Scenen in französischer Sprache vermischte, worin ihr die Schauspieler de la foire vorangegangen waren, welche die Freiheiten der Jahrmärkte von St. Germain und St. Laurent benützend, inzwischen hervorgetreten waren. Zu ihnen gehörte auch das Theater de Mademoiselle (1661), an dessen Spitze der Schauspieler Dorimon stand und das Théâtre de la troupe du Dauphin (1664), welches längere Zeit von dem Schauspieler Raisin geleitet wurde. Die Italiener hatten 1653 das Theater du petit Bourbon angewiesen erhalten, welches sie von 1658 mit der Molière'schen Truppe zu theilen hatten, diese erhielt die schlechteren Spieltage, wofür sie den Italienern eine jährliche Entschädigung von 1500 Livres zu zahlen hatte, ein Verhältniß, welches schon 1659, durch den oben erwähnten Weggang der Italiener, sein Ende erreichte. Molière erhielt jetzt dieses Theater ausschließlich zu seiner Benützung. Auf kurze Zeit nur jedoch, weil schon im nächsten Jahre, wegen der nöthig gewordenen Erweiterung des Louvre, das Hôtel de Bourbon abgetragen wurde, ohne daß Molière davon auch nur vorher in Kenntniß gesetzt worden war. Das letzte beruhte auf einer Intrigue, zu der sich der Intendant der königlichen Gebäude, de Ratibon, hatte gebrauchen lassen. Molière legte natürlich Beschwerde ein, worauf ihm der Saal des Palais royal angewiesen wurde, den er sich aber theilweise neu einrichten lassen mußte. Inzwischen erhielt er dadurch einen zugleich zweckmäßigeren und räumlicheren Schauplatz.

Der Saal des Petit Bourbon hatte eine Länge von 108 Fuß auf eine Breite von 48 Fuß. Der Saal des Palais Royal, früher Palais Cardinal genannt, war schon von Richelieu zum Theater eingerichtet worden, jetzt aber ziemlich verfallen. Er hatte eine Länge von 126 Fuß auf 63 Fuß Breite. In 27 mäßigen Abstufungen, von nur 4—5 Zoll Höhe erhoben sich die Sitze der Zuschauer, die ihren räumlichen Abschluß durch zwei Reihen von Logen erhielten. Dieses Theater galt damals für das größte der Welt. Doch faßte es bei weitem nicht die Zuschauerzahl, welche ihm gewöhnlich beigemessen wurde und die sich auf 3—4000 belaufen sollte.

1662 kehrten die Italiener zurück. Molière wurde angewiesen, mit ihnen zu alterniren. Sie traten nun ganz in dasselbe Verhältniß

zu ihm, welches er früher ihnen gegenüber eingenommen hatte. Es scheint immer ein gutes gewesen zu sein.

Schon mit der Privilegierung der dritten, der Molière'schen Gesellschaft, welche zunächst den Titel der Troupe de Monsieur erhalten hatte, später (1665) aber den der Troupe du Roi erhielt, war das Privilegium der beiden älteren Theater durchbrochen worden. Sie erhielten nun jedoch alle noch eine ungleich stärkere Concurrenz durch die Entstehung der Oper.

Der Aufführung der Finta pazza war 1647 die von Orfeo e Euridice, 1650 die der Andromède des Corneille, 1651 das Singballet Cassandre von Benserade und 1654 die italienische Gesangskomödie Le nozze di Tetis e Peleo gefolgt, welche im Theater des Petit Bourbon zur Aufführung kam und in welcher Ludwig XIV. selbst öffentlich tanzte. Das Ballet gehörte, wie ich bereits sagte, seit lange zu den beliebtesten Hoffestlichkeiten. Auch schon Ludwig XIII. betheiligte sich persönlich daran und componirte sogar selbst solche Spiele. Auch waren sie immer mit einem außergewöhnlichen Glanze ausgestattet worden. Je mehr das regelmäßige Drama vor dem Eindringen des Decorationsprunkes geschützt war, desto mehr suchten sich die Architekten und Maschinisten dieser dramatischen Form zu bemächtigen, um ihre decorativen und mechanischen Künste entfalten zu können. Auf Torelli war Vigarini gefolgt, der nun mit dem Bau eines neuen Theaters in den Tuillerien, der sogenannten Salle à machines, beauftragt wurde. Er war es, der unter dem Vorwand, sie für diesen Neubau benützen zu können, Molière die ihm anfänglich zugewiesenen, noch von Torelli herrührenden Decorationen des Theaters des Palais Bourbon vorenthielt, doch nur, um sie und mit ihnen eine der Erinnerungen an seinen berühmten Vorgänger vernichten zu können.

Von den Franzosen, welche sich um die Entwicklung des Decorations- und Maschinenwesens am Theater verdient gemacht haben, muß in erster Reihe Alexandre de Rieux, Marquis de Sourdéac genannt werden, der durch die Ausstattung des Corneille'schen Toison d'or, welches er 1660 auf seinem Schloße zu Neubourg aufführen ließ, eine gewisse Berühmtheit erlangte.

Um diese Zeit hatte der Abbé Perrin den ersten Versuch gemacht, eine Oper in französischer Sprache zu schreiben. Er war sehr schlecht ausgefallen, aber die Musik Cambert's, des Organisten von

St. Honoré und Kapellmeisters der Königin Mutter, erregte Interesse. Der Tod Mazarins (1661), welcher das neue Unternehmen gefördert hatte, unterbrach für einige Zeit den Fortgang desselben. Die durch die ersten Erfolge geschmeichelte Eitelkeit des Abbé Perrin ließen aber diesen nicht ruhen. Im Jahre 1669 hatte er es wirklich so weit gebracht, ein Patent zu erlangen, welches ihn auf 12 Jahre ausschließlich zur Aufführung von musikalischen Dramen, wie sie in Italien, England und Deutschland üblich waren, in Paris privilegirte. Er verband sich zu diesem Zwecke mit Cambert und Sourdéac und schon 1671 traten diese drei Männer in dem eigens dazu erbauten Theater des jeu de paume (Ballspielhauses) de la Rue Mazarin, vis-à-vis de la rue Guénégaud, nach der es gewöhnlich genannt wird, mit ihrem gemeinschaftlichen Werke, der Oper Pomone, hervor.

Es brachen jedoch bald Differenzen zwischen den drei Unternehmern aus, welche von Lully benutzt wurden, sich gegen eine geringe Abfindungssumme in den Besitz des Privilegiums zu bringen, welches er dann zu verlängern und zu erweitern verstand. Kurze Zeit später (1673) starb Molière. Lully benutzte auch dieses Ereigniß, um sowohl dessen Truppe, wie seine Landsleute aus dem schönen Theater des Palais Royal zu verdrängen und dieses sich anzueignen. Die Molièrsche Truppe erwarb jetzt das Theater Guénégaud mit den Maschinen und Decorationen Sourdéac's. Gleichzeitig hob Ludwig XIV., vielleicht auf Betrieb der Geistlichkeit, das Theater du Marais auf, so daß nur noch zwei französische Schauspielergesellschaften, neben der Oper, den Italienern und der seit 1660 mit den königlichen Schauspielern im Hotel Bourgogne alternirenden spanischen Truppe unter dem berühmten Schauspieler Prado*) spielten. Die Schauspieler des Marais vereinigten sich theils mit der Molière'schen Truppe, theils gingen sie zum Hotel de Bourgogné über oder zogen sich auch in's Privatleben zurück. Das Theater Guénégaud warf sich nun neben dem Lustspiel und Trauerspiel besonders auf die Pflege der Ausstattungsstücke (pièces à machines); welche das Theater du Marais schon seit lange begünstigt hatte. Sie waren durch den Erfolg, welchen der Abbé Boyer 1648 mit seinem Ulysse dans l'île de Circé erzielt, in die Mode gekommen. Andere Dichter, besonders De Visé und der

*) Diese Truppe verließ im folgenden Jahre Paris.

jüngere Corneille, folgten diesem verlockenden Beispiele. Jetzt wurde namentlich die von diesen beiden Dichtern verfaßte Circé epochemachend, obschon man der Forderung Lully's entsprechend, die Musik dabei hatte unterdrücken müssen. In diesem Stücke wurden, der Darstellung halber, die Zuschauer wieder einmal, wenn schon nur ausnahmsweise, von der Bühne entfernt.

Lully, dessen Einfluß so groß war, daß er sogar das Privileg erworben hatte, ganz allein in Frankreich musikalische Dramen nicht nur aufführen, sondern auch komponiren zu dürfen*), und dessen ältester Sohn von Ludwig XIV. als Pathengeschenk die Ernennung zum Nachfolger seines Vaters als Oberhofkapellmeister erhielt (was beides eben nicht für die künstlerische Einsicht des großen Königs spricht) gestattete den übrigen Theatern nicht mehr als sechs Violinen für ihre Zwischenspiele zu halten. Auch den Theatern de la foire, ja selbst den Marionettentheatern wurde von ihm aus Habsucht der Krieg erklärt. Der Mechanismus der Marionetten war nämlich allmählich so vervollkommnet worden, daß im Jahre 1676 ein neues Theater dieser Art eröffnet wurde**), welches eine ganze Oper Les Pygmées durch sie zur Ausführung bringen ließ.

Der Mercure galant bemerkte prophetisch dazu, daß diese Marionetten zu hoch sängen, um lange singen zu können. In der That erwirkte Lully auch gegen sie das Verbot des Gesanges. Bedurfte es doch damals sogar einer Genehmigung zur Errichtung eines Liebhaber- oder Privattheaters. Dieses Beispiel fiel bei den Comédiens français auf keinen unfruchtbaren Boden. Obschon die Theater de la foire in St. Germain alljährlich nur vom 3. Februar bis zur Passionswoche, die in St. Laurent nur während der Monate Juli, August und September spielten, erwirkten sie doch eine Ordonnanz, die diesen Theatern das Sprechen verbot. Anfangs setzten letztere es wenigstens durch, daß ihnen, Monologe zu recitiren, erlaubt wurde,

*) Dies kann sich aber doch nur auf das gesungene Drama bezogen haben, weil man unter den in diese Zeit fallenden Ballets andere Componisten findet Diese müßten denn von ihm dazu autorisirt worden sein.

**) Magnin (a. a. O. S. 119) giebt an, daß es schon zwischen 1590 und 1606 Marionettentheater in Paris gab. Tubary Jehan de Vignes und Franca-Trippa waren damals berühmt. Später excellirten die beiden Brioché, Vater und Sohn, am pont neuf.

da sie dies aber benutzten, um ganze Stücke zu spielen, indem sie jeden Darsteller derselben, nachdem er seine Rede gesagt, von der Bühne abtreten und die zunächst Sprechenden dafür hervortreten ließen, so wurde ihnen das Sprechen überhaupt untersagt. Die Tänzer wollten natürlich hierbei nicht zurückbleiben und verboten ihnen auch noch den Tanz. Gleichwohl ließen sich die kleinen Theater nicht abschrecken; sie erfanden besondere pièces à la muette, in welche man kleine Couplets einstreute, die man auf Leinwandstreifen mit großen Lettern gedruckt vor dem Publikum aufrollte, welches sie nun selbst bei Begleitung der kleinen Violinenorchester sang, während der Arlequin den Sinn der Worte pantomimisch zum Ausdruck brachte – ein Auskunftsmittel, welches das Publikum, das sich hierbei auf die Seite der kleinen Theater stellte, in solchen Massen herbeizog, daß die großen Theater nach noch einigen nutzlosen Chikanen ihre Verbote zurückzogen und ihnen das Singen, Sprechen und Tanzen wieder gestatteten. Im Jahre 1714 schloß eines dieser kleinen Theater mit der großen Oper einen Vertrag ab, welcher es zur Darstellung von komischen Opern berechtigte. Inzwischen hatten sich freilich auch große Veränderungen in den übrigen Theaterverhältnissen vollzogen.

Die wichtigste war die im Jahre 1680 auf Befehl Ludwigs XIV. bewirkte Vereinigung der Truppe des Theaters Guénégaud mit der des Hôtel de Bourgogne, so daß nun nur noch eine einzige französische Schauspielergesellschaft bestand, die sich im Gegensatze zu den Italienern die Comédie française nannte. Dies hing ohne Zweifel zusammen mit den Anfeindungen des Theaters durch die Geistlichkeit und der unter dem Einflusse der frömmelnden Richtung immer stärker hervortretenden Abnahme des Theaterinteresses des Königs. Die neue Gesellschaft der Comédiens français entretenus par le Roi behielt das Theater Guénégaud inne. Den Italienern, welche bisher mit ihnen dasselbe getheilt, wurde das Theater des Hôtel de Bourgogne angewiesen.

Die Eröffnung des Collège des Quatre Nations gab aber der Geistlichkeit neuen Vorwand zu Einmischungen. Die Sorbonne erklärte die allzugroße Nähe des Theaters für unzuträglich und erwirkte einen Befehl, durch welchen die Schauspieler der Comédie française gezwungen wurden, sich einen neuen Schauplatz zu suchen. In jedem Kirchspiel machte die Geistlichkeit ähnliche Bedenken geltend, so daß die Vertriebenen erst nach langen Irrfahrten und Kämpfen und mit

großen Verlusten und Kosten endlich ein neues Theater im Jeu de paume de l'Etoile, rue neuve des Fossés St. Germain errichten und 1688 eröffnen konnten. Dieselbe Geistlichkeit, welche Molière die Beerdigung verweigert und den Comédiens entretenus du Roi diese Chicanen bereitet hatte, entblödete sich aber nicht, unmittelbar darauf die Mildthätigkeit derselben in umfaßendster und demüthigster Weise in Anspruch zu nehmen. „Les pères cordeliers vous supplient très-humblement“ heißt es in einem ihrer Bittgesuche, „Les religieux Augustins reformés du Faubourg St. Germain vous supplient très-humblement“, in dem andern. Gleichzeitig wurden die französischen Schauspieler aber einer großen Concurrenz enthoben. Lully starb am 12. März 1687, was, in Folge seines wunderlichen Privilegs natürlich einen beträchtlichen Rückgang der französischen Oper zur Folge haben mußte. 1697 wurde dann das italienische Theater, wegen eines gegen die Frau von Maintenon gerichteten Stückes: La fausse prude wieder aufgelöst Erst 1716 erschien eine neue italienische Gesellschaft unter Louis Riccoboni, welche das Hôtel de Bourgogne nun bezog.

So sehr sich in den letzten Decennien des Jahrhunderts die Geistlichkeit auch gegen das Theater erhoben hatte, so blieben doch viele ihrer Mitglieder heimlich und offen für dasselbe thätig. Wie ja schon zwei große Cardinäle die mächtigsten Förderer desselben gewesen, und es auch wieder Geistliche waren, welche ihm seine Gesetze gegeben hatten, der Abbé d'Aubignac der dramatischen Kunst überhaupt, Menestrier der Oper und dem Ballet. Am wenigsten hätten die Jesuiten etwas Sündhaftes im Theater erblicken sollen, welche in den Collèges de Clermont und St. Ignace selbst öffentliche dramatische Darstellungen gaben, zu denen sogar Damen zugelassen wurden und für die man dieselben Preise, wie im Theater des Hôtel de Bourgogne zahlen mußte. Die Bekämpfung der Theater ging denn auch in der That gerade von ihren Gegnern den Jansenisten aus. Despois sagt, daß Nicole seinen Tractat gegen die Komödie hauptsächlich deshalb geschrieben habe, um Port Royal an Corneille, für die von ihm gegen dieses erhobenen Angriffe zu rächen. Die Jesuiten betheiligten sich erst an der Bekämpfung des Theaters, nachdem sie von Molière in seinem Tartüffe bloßgestellt worden waren. Um diese Zeit erschien auch Le traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'église, von

dem ehemals für das Theater doch so sehr eingenommenen Schützer Molière's, dem Prinzen von Conti, sowie etwas früher die Observations sur une comédie de Molière intutilé le festin de Pierre, par le Sieur Rochemont. Gewiß gab das Leben der Schauspieler, gaben die Unordnungen in den Theatern, die, hauptsächlich von den Mousquetairs ausgehend, zuweilen selbst zu Verwundungen und Tödtungen führten, gab endlich die Zügellosigkeit einzelner Lustspieldichter genügenden Grund zur Klage, doch rechtfertigte dies noch in keiner Weise den Rigorismus, welchen z. B. Bossuet, gereizt durch einen von Boursault seinen Komödien vorgedruckten Brief (Lettre d'un théologien) des Pater Caffaro, in seinen gegen das Theater gerichteten Schriften oder der Pater Lebrun in seinem 1694 auf Befehl des Erzbischofs von Harlay veröffentlichten Discours sur la comédie an den Tag legte.

Obschon der König seit seiner Verheirathung mit Frau v. Maintenon das Schauspiel immer seltener besuchte, wurden die theatralischen Vorstellungen bei Hofe doch fortgesetzt. Auch führt Despois als Beweis, daß jener Erkaltung weder Prüderie, noch eine zu große religiöse Bedenklichkeit zu Grunde gelegen habe, die Thatsache an, daß neben den geistlichen Schauspielen, welche durch Frau von Maintenon eingeführt worden waren, nicht nur die Meisterwerke Corneille's und Racine's, sondern auch vorzugsweise Stücke wie Le cocu imaginaire, Le medicin malgré lui, Tartuffe, La comtesse d'Escarbagnac und Les femmes savantes bei Hofe beliebt waren. Daß die Stücke Scarron's gleichfalls nicht fehlten, zeugt für die Vorurtheilslosigkeit des Königs nach einer anderen Seite. Zu dieser Zeit standen die Schauspiele unter dem Befehle der Grande-Dauphine. Ihre Erlasse waren der Prosperität derselben aber nicht immer günstig. So heißt es in einem derselben: „In Bezug auf die Truppe im Allgemeinen und auf die Besetzung der Stücke insbesondere hat man sich streng nach den Befehlen der ersten Herren des Königlichen Haushalts zu richten.“ Der Begünstigung und Intrigue war hierdurch ein freier Spielraum gegeben, der um so verderblicher werden mußte, als das Theater nicht mehr wie früher durch die Concurrenz zur Aufbietung all seiner Kräfte genöthigt war. Es fehlte nicht viel, daß auf diese Weise im Jahre 1684 die beiden besten Schauspieler, Baron und Raisin, entlassen wurden. Nur in selteneren Fällen waren diese Einmischungen dem

Theater auch förderlich, wie z. B. die Darstellung des Turcaret von Le Sage nur dem unmittelbaren Eingreifen des Dauphins zu danken gewesen sein soll.

Das Costüm der Tragödie war fast durchgehend das Staatskleid der Zeit. Die großen Perrücken sollen für die Götter und Helden der Bühne um das erste Viertel des Jahrhunderts in Aufnahme gebracht worden und erst von hier auf die Gesellschaft übergegangen und in die Mode gekommen sein. Einzelne Andeutungen weisen jedoch darauf hin, daß man für die römischen und im Orient spielende Stücke ein etwas modificirtes Costüm anwendete, welches indeß noch weit entfernt vom historischen gewesen sein mag. Auf das Costüm des Lustspiels hatten ohne Zweifel die italienischen Stegreifspiele eine große Einwirkung ausgeübt, wie man von ihnen wohl auch die Maske entlehnt hat, welche sich für einzelne Rollen bis zu Molières Zeit erhielt, der ja noch selbst den Mascarille in seinen Précieux ridicules in der Maske spielte. Der Charakter des Costüms war auch hier derselbe, nämlich ein conventionell-traditioneller, was keineswegs ausschloß, daß einzelne Darsteller sich für eine bestimmte Art Rollen ein eigenes Costüm erfanden, an welchem man dann wieder für kürzere oder längere Zeit traditionell festhielt. Je mehr aber das Lustspiel zu einem unmittelbaren Abbilde des Lebens wurde, je mehr es das Charakteristische betonte, desto mehr mußte auch das Costüm dem in ihnen dargestellten Personen des wirklichen Lebens entsprechen. In dieser Beziehung ist das Inventar von Interesse, welches nach Molière's Tode von der Hinterlassenschaft desselben aufgenommen worden ist, insofern es auch die Theatergarderobe des großen Dichters enthält.

Was den schauspielerischen Vortrag betrifft, so wird auch hier das Conventionelle und Traditionelle vorgeherrscht, dabei aber der des Lustspiels in einem gewissen Gegensatz zu dem der Tragödie gestanden haben. Denn der Vortrag der letzteren war ohne Zweifel ungleich conventioneller, als der des Lustspiels, weil dieses seinem Wesen nach sich ungleich mehr auf die Nachahmung der Natur und des wirklichen Lebens verwiesen sah. Im Lustspiel mag daher der mimische Theil des schauspielerischen Vortrags, das jeu de théâtre, um

*) Mittgetheilt bei Soulié, welcher es aufgefunden. Siehe auch Moland, Oeuvres de Molière VII.

vieles ausgebildeter, als in der Tragödie gewesen sein, welche fast alle Aufmerksamkeit auf die stilisirte Declamation legte, die nicht aus der Natur des Gegenstandes und der Charaktere, sondern aus einem falschen Begriffe der Wohlanständigkeit und Klangschönheit entwickelt war und sich als ein Mittelding von Gesang und Rede darstellte, während die mimische Bewegung mehr und mehr in die Fesseln höfischer Etikette geriethen. Der tragische Darsteller spielte in der That mehr für sich, als mit den anderen, daher er wie später der Opernsänger nach Arien, nach Monologen und langathmigen Dialogen verlangte. Der Alexandriner hat diese Richtung ohne Zweifel begünstigt, daher auch ein Unterschied zwischen der Darstellung der Lustspiele in Versen und der in Prosa gewesen sein wird. Die letzteren kamen überhaupt erst zur Geltung, nachdem durch Molière wieder ein natürlicherer Ton, eine natürlichere und lebendigere schauspielerische Action auf der Bühne Eingang gefunden hatte. Nicht erst die Unsitte, den Zuschauern Platz auf der Bühne einzuräumen, hatte das Spiel der Darsteller in diese Enge getrieben; vielmehr würde dieselbe kaum haben einreißen können, wenn es die Spielweise der Darsteller nicht schon gestattet hätte. Wohl aber mußte diese Gewohnheit jeder freieren Entwicklung der schauspielerischen Action hinderlich werden. Wie viel daher Molière auch ohne Zweifel dafür gethan und wieviel er hierbei durch die größere Breite seiner Bühne begünstigt wurde, so wird man sich doch die Spielweise selbst noch seines Theaters um vieles eingeschränkter und conventioneller, als die der heutigen Bühne zu denken haben. Ueberhaupt scheinen die Unzuträglichkeiten, welche jene Gewohnheit mit sich brachte, erst nach Molière ihre Höhe erreicht zu haben. Man sagt, daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Zahl der Zuschauerreihen der Bühne auf jeder Seite bis zu neun gestiegen sei, die durch eine niedrige Balustrade von dem Sprechplatz der Schauspieler geschieden waren. Auch diese scheint dem Andrange aber haben weichen müssen, da Crebillon in seinem Lettre sur les spectacles klagt, daß man oft nicht gewußt habe, ob die Herren, welche auf der Bühne Platz nahmen, nicht zum Spiele gehörten. Der berühmte Ruf: Place au spectre! dem diese Unsitte endlich weichen mußte, hatte schon lange vorher ein Seitenstück in dem Rufe: Place au facteur! welcher 1736 bei einer Vorstellung der Tragödie Childéric den Zuschauern auf der Bühne aus dem Parterre

entgegenscholl, weil sich ein mit einem Briefe auftretender Bote nicht durch sie Bahn zu brechen vermochte.

Von den Schauspielern selbst sind aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nur wenige Namen erhalten geblieben. Es ergiebt sich aber aus ihnen, daß wenigstens im Theater du Marais schon sehr früh, wahrscheinlich gleich von Beginn ihrer Vorstellungen an, Frauen mitwirkten, da der Abbé Marolles in seinen Memoiren (1616) von Marie Vernier, der Gattin Mathurin le Fèvre's gen. la Porte, als einer Darstellerin spricht, die früher am Marais neben Valéran le Comte geblüht habe, jetzt aber bereits am Ende ihrer Carriere stehe. Doch wurden gewisse Frauenrollen noch immer von Männern dargestellt, besonders die alten, frechen, chargirten Rollen. So spielte damals ein Schauspieler unter dem Namen der Dame Gigogne. — Jodelet und Hugues Guéru, gen. Gaultier Garguilles gehörten zu den ältesten Schauspielern des Marais. Sie gingen jedoch später mit Valéran le Comte zu dem Hôtel du Bourgogne über. Guéru spielte hier auch unter dem Namen Flèchelles. Zu den ältesten der namhaft gemachten Schauspieler des Hotel de Bourgogne aber gehören Henri le Grand, gen. Belleville und Turlupin, welcher schon 1583 eingetreten sein soll, Jacques Resneus (in einer Parlamentssitzung vom 19. Juli 1608 genannt) und ein als Docteur Boniface bezeichneter Schauspieler. Auch Robert Guérin, Lafleur und Gros Guillaume genannt, muß zu den älteren Schauspielern dieses Theaters gehört haben, da Gaultier Garguille, Turlupin und Gros Guillaume unzertrennlich als komisches Kleeblatt im Volksmunde lebten und so aneinander hingen, daß, wie man erzählt, der plötzlich eintretende Tod des einen von ihnen, Guillaume, der im Gefängnisse, ein Opfer seines Witzes, starb, auch die beiden andern in derselben Woche dahingerafft habe (wahrscheinlich 1634). Die Schriftsteller der Zeit sind voll ihres Lobes und die späteren haben wohl unrecht, sie für gewöhnliche Possenreißer zu halten, obschon ihr eigentliches Feld allerdings nur die Farce war. Gros Guillaume war schon durch seine Beleibtheit, die er künstlich zu steigern wußte, eine komische Figur, besonders im Gegensatz zu dem hageren und beweglichen Gaultier Garguilles. Dieser und Turlupin spielten in Masken. Jener rieb sich das Gesicht nur mit Mehl ein. Gaultier wird besonders in alten Rollen und seines Gesanges

wegen gelobt, in dem er seine beiden Collegen übertroffen haben soll. Seine Frau war die Tochter des durch seine Späße berühmten Tabarin, des Ausrufers Mondor's, eines zu jener Zeit geschätzten Operateurs. 1629 müssen jene drei Komiker mit an der Spitze der Truppe des Hôtel de Bourgogne gestanden haben, da eine Eingabe der letzteren aus diesem Jahre von ihnen neben Bellerose unterzeichnet ist. Letzterer wird als der Direktor derselben genannt.

1634 bestanden die beiden Truppen nach Parfait aus folgenden Mitgliedern:

Marais: Mondory, d'Orgemont, Gandolin, Belle Ombre, Beau Soleil, Beau Séjour, Bellefleur, L'Epy, Le Noir, Jodelet, La France, Jabot, Melle Le Noir. Es ist ersichtlich, daß hier noch Namen von Damen fehlen. Die letzten sechs Darsteller gingen zum Hôtel de Bourgogne über, welches damals noch über folgende Darsteller verfügte:

Bellerose, Belleville, den Capitän, Beauchasteau, Guillot Gorju, St. Martin, Alizon; Melle Bellerose, Melle Beaupré und Melle Beauchasteau. Die Schauspielerinnen nannten sich nämlich, auch wenn sie verheirathet waren, noch Demoiselle.*)

Pierre le Messier, genannt Belle Rose (fast jeder Schauspieler hatte seinen Theaternamen, manchmal sogar zwei, für das tragische und das komische Fach), war einer der ausgezeichnetsten tragischen Schauspieler der Zeit, doch spielte er auch im Lustspiel, in dem er z. B. die Rolle des Menteur creirte. Er zog sich schon früh vom Theater zurück (1643), starb aber erst 1670. — Melle Beaupré galt für eine vorzügliche Darstellerin, die ihren Ruf hauptsächlich den früheren Stücken Corneille's verdankte. — Bertrand Hordouin de St. Jacques, genannt Guillo Gorju, hatte Medicin studirt und dann die Provinzen als Quacksalber durchzogen. Sein komisches Talent gelangte hierbei zur Ausbildung und zwar in dem Maße, daß er zum Theater ging und hier Gaultier Garguilles' Stelle mit Glück zu ersetzen vermochte. Er excellirte besonders in der Verspottung seines früheren Standes, zu dem er jedoch später wieder zurückkehrte. Auch er spielte, weil er sehr häßlich war, in der Maske. Er starb 1648 zu Paris. — Alizon war besonders in chargirten Frauen-

*) Chappuzeau nennt noch: Beaulieu, Bellemore, Gaucher Médor und die Delles La Cadette, Du Clos und de la Roche.

rollen berühmt. Die Sitte, diese durch Männer darstellen zu lassen, erhielt sich noch lange. Noch Hubert spielte solche Rollen bei Molière, und Beauval nach Huberts Tode. — Julian Geoffrin, genannt Jodelet, soll schon 1610 beim Theater du Marais gewesen sein. In Corneille's Lügner spielte er den Cliton. Der Dichter hatte diesem folgende, ihn charakterisirende Worte in den Mund gelegt:

> Le héros de la Farce, un certain Jodelet,
> Fait marcher après vous votre digne valet.
> Il a jusqu'à mon nez et jusqu'à ma parole
> Et nous avons tous deux appris en même école.
> C'est l'original même, il vaut ce que je vaux,
> Si quelqu' autre se mêle, on peut s'inscrire en faux
> Et tout autre que lui, dans cette comédie
> N'en fera jamais qu' une fausse copie.

Scarron schrieb später für ihn und benannte nach ihm einen Theil seiner Stücke. Er soll von einer so urwüchsigen Komik gewesen sein, daß er durch eine einzige Miene oder Bewegung das ganze Theater zum Lachen brachte. Er starb 1660. — Beauchasteau und dessen Frau sind von Molière in seinem Impromptu de Versailles zwar verspottet worden, das war jedoch in einer viel späteren Zeit (1663). Sie hatten auch ihre Bewunderer.

Mondory war aus Orleans. Obschon nicht grade groß, war er in seiner Erscheinung doch immer bedeutend und einnehmend. Er bediente sich nie der Perrücke. In der Rolle des Herodes traf ihn der Schlag, was ihn zum Rücktritt von der Bühne nöthigte (1636). Richelieu, der ihn sehr schätzte, bewog ihn zwar noch einmal in seinem Aveugle de Smyrne zu spielen. Mondory mußte die Darstellung aber abbrechen. Er starb schon im nächsten Jahr. Neben Mondory, welcher den Cid creirte, spielte Mlle de Villiers die Chimène. — Es ist wahrscheinlich, daß der Verlust Mondory's Corneille bestimmte, seine nächsten Stücke im Hôtel de Bourgogne aufführen zu lassen. Das Marais fand erst durch Floridor (1640) wieder einen entsprechenden Ersatz für ihn.

Josias de Saules, Sieur de Prine Fosse, gen. Floridor, trat nach Beendigung seiner Studien, als Soldat in das Regiment der französischen Garden ein, wendete sich aber sehr bald der Bühne zu. Er

spielte zunächst bei einer im Lande herumziehenden Truppe, so 1638 in Saumur; 1640 trat er in die Truppe des Marais ein, um jedoch schon 1643 zum Ersatz des damals ausscheidenden Bellerose zum Hôtel de Bourgogne überzugehen, an dem er bis 1671 spielte. Er starb wahrscheinlich zwei Jahre später. Die Zeitgenossen sind voll seines Lobes. Er ist einer der drei Darsteller, welche die großen Corneille'schen Rollen schufen. Scarron wußte freilich an jedem derselben noch etwas auszusetzen. Mondory war ihm zu rauh, Bellerose zu affectirt und Floridor endlich zu kalt. Chappuzeau rühmt an letzterem Natürlichkeit, sowie Adel. Am Marais trat damals La Roque für ihn ein, welcher 1673 zur Troupe du Roi überging. Er war einer der bedeutendsten Schauspieler jenes Theaters.

Schon vor Floridor war Zacharie Jacob, gen. Montfleury zum Hôtel de Bourgogne getreten. Er hatte eine gute Erziehung genossen, ergriff zunächst die militärische Laufbahn, gab aber ebenfalls der Lust zum Theater bald nach. Von seinen vier Kindern gingen drei zur Bühne. Eine der Töchter zeichnete sich als Melle. Ennebaut, die andere als Melle. Du Pin aus. Den Sohn, welcher sich als Theaterdichter versuchte, werden wir noch mit dem Vater in dessen Streite mit Molière zu begegnen haben. Etwas später trat Michel Boiron oder Baron, der Vater des berühmten Baron, im Hôtel de Bourgogne auf. Auch er gehörte zu den bedeutendsten Schauspielern der Zeit, und fiel ein Opfer seines Berufs, indem er sich im Cid als Don Diego mit dem Degen eine Verletzung beibrachte, die einen tödtlichen Ausgang nahm.

Im Jahre 1658 eröffnete die Molière'sche Truppe ihre Vorstellungen im Petit Bourbon. Zu ihren Darstellern gehörten anfänglich nur der ältere und jüngere Béjart, Madelaine Béjart, Duparc und Frau, De Brie und Frau, Dufresne und Geneviève Hervé, eigentl. Béjart; 1659 traten noch Jodelet und dessen Bruder l'Epy, La Grange, Du Croisy und Frau; 1662 Armande Béjart, Brécourt, (vom Marais), La Thorillière; 1664 Hubert, vom Marais; 1670 Baron, Beauval und Frau; 1671 Marie Raguenau de l'Estang, welche sich noch in demselben Jahre mit Lagrange verheirathete; 1672 Aubry, Angèlique du Croisy und Rosincourt hinzu. — Von ihnen schied der ältere Béjart 1659, der jüngere 1670 wieder aus. Madelaine Béjart, 1618 geb., war eine echte Theaternatur. Schon mit

18 Jahren war sie mit ihrem älteren Bruder zum Theater gegangen. Daß sie an der Spitze der Schauspielertruppe gestanden habe, in und mit welcher Molière seine schauspielerische Carriere begann, ist jedoch unrichtig, wohl aber gehört sie zu den Darstellern, welche diese (1643) constituirten. Sie blieb derselben bis zu ihrem Tode (1671) treu und war eines der thätigsten Mitglieder derselben. Sie spielte sowohl komische, wie tragische Rollen, die Dorine im Tartuffe, wie die Jocaste in der Thebaide, mit großem Erfolg. — Melle Duparc, von welcher schon vielfach die Rede war, gehörte bereits 1653 mit ihrem Gatten zur Molière'schen Truppe. Sie verließen dieselbe vorübergehend 1659, kehrten aber schon im folgenden Jahr wieder zurück. Melle Duparc trat, nachdem ihr Mann ihr hierin schon etwas früher vorausgegangen, 1667 zum Hôtel de Bourgogne über, starb aber bereits im folgenden Jahr. Sie war sowohl im Lustspiel, wie in der Tragödie bedeutend, doch lag ihre Stärke in letzterer. Auch als Tänzerin machte sie Aufsehen. Melle Poisson, die Tochter Du Croisy's, die es freilich wohl kaum aus eigener Erfahrung wissen konnte, da sie beim Tode der Duparc erst 7 Jahr alt war, erzählt in dieser Beziehung: Elle faisait certaines caprioles remarquables, car on voyait ses jambes et parties de ses cuisses par le moyen d'une jupe, qui était ouverte des deux cotés avec des bas de soie attachés au haut d'une petite culotte. — Dufresne zog sich schon 1659 wieder vom Theater zurück. Jodelet starb 1660. L'Epy, sein Bruder entsagte hochbetagt 1663, Herr und Melle du Croisy, geb. Claveau 1665 der Bühne; wogegen Brécourt 1664, Le Noir, Sieur de la Thorillière mit seinem Schwiegersohn Baron, sowie Jean Pitel, Sieur de Beauval und Frau nach Molière's Tode zum Hôtel de Bourgogne übergingen.

Du Croisy creirte die Rolle des Tartuffe. Brécourt hatte besonderen Erfolg in der Rolle des Alain (Ecole des femmes); er schrieb auch verschiedene Stücke. Beauval spielte die Einfaltspinsel und excellirte als Thomas Diafoirus; seine Frau zeichnete sich besonders als Nicole im „Bourgeois Gentilhomme" aus. Charles Varlet de La Grange aus Amiens, war einer der vorzüglichsten Schauspieler der Truppe, sowohl im Tragischen, wie im Komischen. Neben ihm ist noch Delle De Brie, geb. Cathérine le Clerc, hervorzuheben, welche die Isabella in der Ecole des maris, die Eliante im Mysan-

thrope und ganz vorzüglich die Agnes in der Ecole des femmes spielte.

Nach Molière's Tode blieben noch Melle Armande Molière, Herr und Frau De Brie, Hubert, Herr und Frau La Grange, Delle Aubry, Delle Du Croisy und Rosimont übrig, die sich mit einem Theile der Truppe des Marais: Herr und Frau D'Auvilliers, Estriché, Herr und Frau Du Pin, La Roque, Verneuil, Melle Guyot und Melle l'Oisillon,*) vereinigten.

Die Truppe des Hôtel de Bourgogne bestand damals aus: Du Hauteroche, La Fleur, Herr und Frau Poisson, Herr und Frau Brécourt, Herr und Frau Champmeslé, La Thorillière; Herr und Frau Thuillerie, Baron, Herr und Frau Beauval, Melle Beauchasteau und Melle Ennebaut.

Die Veränderungen, welche diese beiden Truppen bis zu ihrer Vereinigung im Jahre 1680 erfuhren, geht theilweise aus dem Mitgliederverzeichnisse der vereinigten Truppe von diesem Jahre hervor Sie bestand hiernach aus: Herrn und Frau Champmeslé, Herrn und Frau Baron, Poisson, D'Auvilliers, Herrn und Frau La Grange. Hubert, La Thuillerie, Rosimont, Hauteroche, Herrn und Frau Guérin (Molière's Wittwe, welche den Schauspieler Guérin Estriché geheirathet hatte), Herrn und Frau Du Croisy, Herrn und Frau Raisin, Devilliers, Verneuil, Herrn und Frau Beauval, Melle Belonde, Melle De Brie, Melle Ennebaut, Melle Du Pin und Melle Guyot.

Michel Baron, Sohn des gleichnamigen Schauspielers des Hôtel de Bourgogne, begann seine theatralische Laufbahn bei einer Truppe der Foire de St. Germain, les petits comédiens du Dauphin genannt, welcher der Schauspieler Raisin vorstand. Sie hatte theils der Neuheit wegen, theils durch die Anziehungskraft, welche das Wunderkind Baron ausübte, einen solchen Zulauf, daß es hieß, Ludwig XIV. habe Molière befohlen, Baron zu sich herüber zu ziehen. Nach Voltaire's Darstellung müßte Baron schon einmal vor 1670 in die Molière'sche Truppe eingetreten sein, dieselbe aber wieder verlassen haben, jedenfalls wurde er in diesem Jahre als Mitglied mit einem vollen Antheile aufgenommen, obschon er nur etwa 17 oder 18 Jahre

*) Marie Vallée und das Ehepaar Des Urlis waren kurz vorher abgegangen. Etienne des Urlis aber heirathete Brécourt und ging ans Hôtel de Bourgogne.

alt war. Molière mag Baron seine schauspielerische Ausbildung gegeben haben, aber dieser brachte ihm nicht nur ein sehr bildsames Material entgegen, sondern war selbst ein schauspielerisches Genie. Er spielte mit zwanzig Jahren meisterhaft den Alcest im Misanthrope und riß ein Jahr später als Achill in Racine's Iphigénie Alles zur Bewunderung hin. Auch schrieb er, wie jetzt so viele Schauspieler, verschiedene Stücke für das Theater. Seine Frau, die Tochter des Schauspielers Thorillière, gehörte zu den Zierden des Hôtel de Bourgogne, sie war ausgezeichnet in tragischen, wie in komischen Rollen und von bezaubernder Schönheit. Leider starb sie noch jung. Neben ihr glänzte vor Allem Melle Champmeslé, geb. Desmarest. Sie war 1641 zu Rouen geboren und trat 1669 mit ihrem Gatten zum Theater du Marais. La Roque bildete sie hier weiter aus, so daß sie in Kurzem das erste Fach übernahm. Wir lernten sie als die gefeierte Darstellerin der Racine'schen Heldinnen kennen. Daß sie nur Rollen zu spielen gewußt, die dieser ihr einstudirt habe, widerlegt sich schon dadurch, daß sie auch ohne ihn in Rollen wie die Ariane des jüngeren Corneille die größten Triumphe gefeiert. Sie blieb bis zuletzt im Besitz der ersten tragischen Rollen und starb 1698. — Zu den berühmtesten Schauspielern der Zeit gehörte ferner Jean Baptiste Raisin, der Sohn jenes älteren Raisin, geb. 1656 zu Troyes. Er kam 1679 mit seiner Frau an das Theater des Hôtel de Bourgogne und ging 1680 mit zu dem Theater Guénégaud über. Er starb 1693. Ausgezeichnet in Mantel- und Bedientenrollen, sowie als petit maître war seine Gestaltungskraft eine so außerordentliche, daß er in jeder Rolle anders und dabei ganz charakteristisch erschien. Auch seine Frau, Françoise Pitel, geb. 1661, war eine vorzügliche Darstellerin. Sie war mit ihrem Vater, der einer Truppe vorstand, 1676 nach England gegangen und hatte dort ihre ersten Triumphe als Schauspielerin und weibliche Schönheit gefeiert. Campistron verdankte ihr später wesentlich den Erfolg seiner Stücke.

Auch Poisson, vortrefflich in dem Fach des Crispin und Rosimont, welcher in hochkomischen Rollen Molière mit Erfolg ersetzte, verdienen hervorgehoben zu werden. Von den späteren Schauspielern dieses Jahrhunderts sei nur noch Dancourt erwähnt, dem wir, wie so Manchem der hier genannten auch noch als Bühnenschrift-

steller begegnen werden. Im Ganzen sank in den beiden letzten Jahrzehnten, wie das Drama, besonders die Tragödie, so auch die Schauspielkunst.

Die hier vorgeführten verschiedenen Gesellschaften waren zum Theil subventionirt. Die höchste Pension bezogen, wie es scheint, die spanischen Schauspieler, da sie allein im Jahre 1663 für 73 Vorstellungen bei Hof 32000 Livres erhielten. Die Italiener bezogen zu Zeiten 15000 Livres jährlich. Das Hôtel de Bourgogne empfing wie schon erwähnt 12000 Livres; die Molière'sche Truppe erst vom Jahr 1665 an, in welchem sie den Titel der comédiens du Roi erhielt, 6000 Livres Zuschuß, die von 1671 auf 7000 Livres erhöht wurden.*) Das Theater du Marais scheint sich nur unter Mazarin einer Pension zu erfreuen gehabt zu haben. Das Theater Guénégaud bezog nach der Vereinigung mit den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne, die diesem bisher zu Theil gewordenen 12000 Livres fort.

In der Hauptsache waren also die Schauspieler umsomehr auf die täglichen Einnahmen angewiesen, als den königlichen Offizieren unentgeltlicher Einlaß eingeräumt worden war, eine Last, welche erst Molière, doch nicht ohne blutige Kämpfe, beseitigte. Man hatte zweierlei Preise, einfache und erhöhte. Die Erhöhung betrug dann gewöhnlich das Doppelte. Die einfachen Preise waren bis Ende des Jahrhunderts:

	L.	s.
Parterre	—	15
Loges du 3. rang	1	—
Gallerie	1	10
Théatre, Loges, Amphithéâtre .	3	—.**)

*) Doch ist es möglich, daß es sich bei dieser Zahl nicht um eine Erhöhung des Zuschusses, sondern nur um die Zurechnung der persönlichen Pension von 1000 Livres handelt, die Molière schon seit 1664 bezog.

**) Dies sind die Angaben von Despois für das Theater Guénégaud. Nach dem Register De la Thorillière's waren die Billetpreise des Theaters du Palais royal für die Plätze auf der Bühne und in den Logen bedeutend höher, nämlich auf 5 L. 10 s. normirt. Alle übrigen aber wie bei Despois. Im Anfang des Jahrhunderts scheinen die Preise weit niedriger gewesen zu sein, wenigstens findet sich für das Parterre der Preis von 8 s. erwähnt.

Die Einnahme einer Vorstellung überstieg selten 2000 Livres. Die höchste Einnahme erbrachte die erste Vorstellung des Tartuffe; sie betrug 2860 Livres. Die Durchschnittseinnahme, selbst in den besten Monaten, belief sich selten auf mehr als 1000 Livres. Die Schauspieler waren theils auf ganze, theils auf halbe, wohl auch dreiviertel Antheile gestellt, die sie nach jeder Vorstellung erhoben nachdem die allgemeinen Kosten in Abzug gebracht worden waren. Zu diesen gehörte seit Molière, der sie einführte, auch eine Abgabe an den Pensionsfond. Der erste Schauspieler, welcher eine Pension bezog, die für alle Schauspieler ohne Ausnahme die gleiche Höhe von 1000 Livres jährlich betrug, war der jüngere Béjart. Auch die Autoren waren auf einen bestimmten Antheil von einer bestimmten Zahl von Vorstellungen angewiesen. Nur in seltenen Fällen kaufte man ihnen dies Recht ein für alle Mal ab. Es wurde dann wohl ausnahmsweise bis zu 200 Goldstücken bezahlt. Hatte das Stück einen ganz außergewöhnlichen Erfolg, so brachten die Schauspieler dem Dichter noch einen Ehrensold dar. In einzelnen Fällen trug dem Autor sein Stück bis zu 3000 Livres ein. Der bestbezahlte Autor war Quinault, dem Lully für jede seiner Operndichtungen contractmäßig 4000 Livres zu zahlen hatte. Die ersten Werke wurden den Autoren gewöhnlich nicht honorirt, sie mußten sich schon an der Ehre der Aufführung genügen lassen. — Die Einnahmen der Schauspieler waren keineswegs unbedeutend. La Grange nahm z. B. in den 14 Jahren, die er unter Molière gewirkt hatte, durchschnittlich 3600 Liv. jährlich ein, was etwa 14000 Frcs. heute entspricht. Nach der Vereinigung der beiden Theater stiegen die Einnahmen sogar bis zu 7500 Liv. per Antheil, doch mußten die Schauspieler für das Costüm sorgen, was ihnen eine ziemlich bedeutende Last aufbürdete, womit es wohl auch zusammenhängt, daß man so lange am conventionellen Costüm festhielt. — Die einzelnen Gesellschaften spielten nicht alle Tage. Im Jahr 1673 fanden in Paris nur 16 Vorstellungen wöchentlich statt, von denen 9 auf die französischen Gesellschaften, 4 auf die Italiener und 3 auf die Oper kamen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts begannen die Vorstellungen um 2 Uhr. Unter Ludwig XIII. um 3 Uhr, unter Ludwig XIV. wurden sie zuletzt bis 5 Uhr hinausgeschoben. 1713 begann die Oper 5¼ Uhr präcis.

Es fehlte den französischen Theatern schon damals nicht an Parteiung,

Kritik und Reclame. Nicht nur standen die einzelnen Theater in einem gewissen Gegensatz zu einander, nicht nur hatte ein jedes derselben ein etwas anders zusammengesetztes Publikum, auch die Inhaber der verschiedenen Plätze standen in einer gewissen Opposition; besonders die des Parterre zu denen der Logen. Ingleichen hatte die Tragödie und die Komödie jede ihre besonderen Liebhaber und Parteigänger. Die Art, wie die Zuschauer der Theater Kritik übten, war oft eine tumultuarische. Racine, in seinem Epigramm auf Fontenelle's Asgar führt den Gebrauch des Pfeifens auf die erste Vorstellung dieser Tragödie (27. December 1680); Gebrüder Parfait auf Thomas Corneille's: Baron de Fondrières, zurück. Das Pfeifen verdrängte das Werfen mit Aepfeln und anderen Wurfgegenständen. Es wurde längere Zeit zur wahren Manie. Doch wurde die Kritik nicht nur in den Theatern und Gesellschaften, sondern auch durch Flugschriften, Epigramme, Vorreden, ja selbst von der Bühne herab, in besonders dafür bearbeiteten Stücken, vor Allem aber in den in diesem Jahrhundert hervortretenden Zeitungen ausgeübt. Die letzteren wurden schon damals neben den Theateranzeigen der Redner (orateurs), welche den Cri ersetzt hatten, und den Affichen*) auch als Mittel der Reclame benutzt. Das letztere geschah hauptsächlich von De Visé in seinem Mercure galant. — Die älteste dieser Zeitungen ist die von Richelieu gegründete Gazette, ihr folgte Loret's gereimte Muse historique, fortgesetzt von Charles Robinet, sowie Subligny's Muse de la cour, zuletzt De Visé's Mercure galant. Bei der Machtvollkommenheit der Regierung war diese immer im Stande gegen die Uebergriffe der Theater einzuschreiten. Eine Theatercensur gab es gleichwohl damals noch nicht, sie wurde erst 1702 gelegentlich eines Stückes von Bondin: Le bal d'Anteuil, in welchem die Herzogin von Orleans eine „lesbische Situation" zu erblicken glaubte, officiell eingeführt. Einer polizeilichen Erlaubniß zur Aufführung eines Stückes scheint es schon vorher bedurft zu haben, doch wurde dies wohl bisher meist nur als bloße Formalität behandelt. Jetzt erschien eine Verordnung an die Polizei, welche die genaue Durchsicht der aufzuführenden Stücke mit den Worten einschärfte: L'intention de S. Maj. étant, qu'ils n'en puissent représenter

*) Die Affichen nannten erst seit Théophile de Viau den Namen des Verfassers des Stücks und erst seit 1749 die Namen der Schauspieler.

aucune, qui ne soit dans la dernière pureté. Bisher hatte man Vieles auf den Theatern geduldet, weil man sich derselben in geeigneten Fällen selbst wieder als Waffe des Angriffs oder der Vertheidigung bediente. Als Molière in seinen Facheux eine Galerie der wunderlichsten Erscheinungen der damaligen vornehmen Gesellschaft vorgeführt und verspottet hatte, wies Ludwig XIV. nach der Vorstellung selbst auf den Marquis de Soyecourt hin, indem er sagte: „Da ist ein sehr großes Original, das Sie zu copiren vergessen haben." Die nächste Vorstellung enthielt noch die Scene des Jägers Dorante, und Molière konnte sich in der Widmung des Stücks an den König berühmen, von diesem einen Charakter empfohlen erhalten zu haben, qui a été le plus beau morceau de l'ouvrage.

VI.

Molière und das Lustspiel bis zum Schluß des 17. Jahrhunderts.

Entwicklung des Lustspiels der Renaissance. — Einfluß der Spanier. — Einfluß der Toleranz. — Zurücksetzung des Lustspiels gegen die Tragödie. — Jean Baptiste Poquelin, gen. Molière. Seine Studien. — Uebergang zum Theater — Verhältniß zu den Béjarts. — Gründung des Illustre théâtre. — Verfall desselben. — Wanderleben. — Rückkehr nach Paris. — La Troupe de Monsieur. — Der Etourdi und Le dépit amoureux. — Der pretiöse Geschmack. — Les précieux ridicules. — Molière's Natürlichkeitsprincip. — Sganarelle. — Uebersiedelung in's Palais royal. — Don Garcia de Navarre. — L'école des maris. — L'école des femmes. — Molière's Heirath. — Armande Béjart. — Die Kämpfe mit den comédiens du théâtre de Bourgogne. — L'impromptu de Versailles. — Les Facheux; Le mariage forcé und La Princesse d'Elide. — Die drei ersten Akte des Tartuffe. — Anfeindungen und Verbot. — Don Juan. — Neue Angriffe. — Der Misanthrope. — Le médecin malgré lui. — L'amour peintre. — Aufhebung des Verbots gegen den Tartuffe. — Amphitryon und George Dandin. — l'Avare. — Monsieur de Pourceaugnac und Le bourgeois gentilhomme. — Les femmes savantes. — Le malade imaginaire. — Krankheit und Tod. — Molières Bedeutung und Mängel. — Sein Einfluß auf die übrigen Länder. — Die zeitgenössischen Lustspieldichter: Thomas Corneille, Quinault, De Visé, La Fontaine, Chappuzeau, Boursault, Montfleury, Dancourt, Palaprat und Brueis, Dufresny und Regnard.

Das Drama der Renaissance hatte in Frankreich eine wesentlich andre Entwickelung als in Italien gewonnen. Während sich hier zuerst das Lustspiel ausbildete und in Aufnahme kam, die Tragödie aber selbst später noch eine nur beschränkte Ausbreitung auf der Bühne fand, und wie das Renaissancedrama überhaupt im 17. Jahrhundert durch den Einfluß des spanischen Dramas fast wieder verdrängt wurde, vermochte in Frankreich das den Mustern der Römer nachgebildete Lustspiel lange nur eine sehr untergeordnete Stellung gegenüber der classischen Tragödie zu gewinnen. Es hatte sich gegen dasselbe ein Vorurtheil herausgebildet, mit welchem selbst noch Molière zu kämpfen hatte. Hier aber war es grade der Einfluß des spanischen Dramas, unter dem sich nach einigen Schwankungen das Renaissancedrama überhaupt zur Blüthe entwickelte, und aus dem auch das Lustspiel zunächst seine Nahrung gezogen hat.

Der Grund dieses Gegensatzes liegt aber nicht darin, daß sich der italienische Geist mehr als der französische dem Lustspiel zugeneigt hätte. Auch die Franzosen haben auf dem Gebiete des letzteren ihre Stärke im Drama. Dieser Gegensatz erklärt sich vielmehr aus dem Umstande, daß die Entwickelung des Dramas in Italien gerade in die üppigste Zeit der Renaissance, in Frankreich dagegen in die Zeit der kirchlichen Reaction fiel; daß dort das dem Geiste jener Zeit entsprechende übermüthige Lustspiel von den Höfen und Vornehmen, ja nicht am wenigsten selbst von der Geistlichkeit, hier aber die dem Geiste dieser Zeit angemessenere Tragödie zunächst nur von den Gelehrten ergriffen worden war, sowie, daß dort das Lustspiel sich rasch auf die Volksbühne übertrug, und von dieser aufgenommen und fortgebildet wurde, hier dagegen die Tragödie längere Zeit auf die Collèges beschränkt blieb. Selbst nachdem die Gebildeten Frankreichs durch die dieses durchreisenden und sich in Paris zeitweilig niederlassenden italienischen Schauspielergesellschaften mit dem italienischen Lustspiel bekannt gemacht worden waren, blieben die Versuche l'Arrivey's, dasselbe auf die französische Bühne zu verpflanzen, erfolglos, theils weil es derselben noch an geeigneten Darstellern fehlte, die es mit den Italienern hierin hätten aufnehmen können, theils weil das große Publikum und darum auch die Theater noch fest an den alten nationalen Sotties und Farcen hielten. L'Arrivey verzögerte aus diesem Grunde die Herausgabe der zweiten Folge seiner Uebersetzungen um nicht weniger als 30 Jahre

und gab sie auch dann nur zur Hälfte heraus. Erst die mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß des spanischen Dramas in Aufnahme kommende Tragicomödie bahnte, wie dem Renaissancedrama überhaupt, auch dem Lustspiele den Weg auf die Volksbühne. Doch fand letzteres zunächst noch ein neues Hinderniß in dem fast gleichzeitig in Aufnahme gekommenen pretiösen, vom Gongorismus und Marinismus beeinflußten Modegeschmack.

Die dem Spanischen nachgebildeten Galanteries du Duc l'Ossone des Mairet, so grob sie auch sind, und die anmuthigeren Dichtungen Corneille's waren die ersten regelmäßigen Lustspiele, welche so weit wir es wissen, auf der französischen Bühne Fuß faßten; und wenn diesen Dichtern nun Beys, Claveret, Demarest a. A. und auch wieder meist unter spanischem Einfluß, nachfolgten, so verschwanden diese Versuche doch immer noch in der Menge der damals hervortretenden Tragödien. Mairet hat trotz seines Erfolges kein zweites Lustspiel geschrieben, Corneille trotz des noch größeren seines Menteur nur noch ein einziges. Das Lustspiel erschien eben der Tragödie noch immer nicht ebenbürtig.

Inzwischen hatte der epochemachende Erfolg des Cid doch das Ergebniß, daß die dramatischen Dichter sich immermehr der realen Bühne zuwendeten und dabei vorzugsweise die Anregung und die Erfindungen bei den Spaniern suchten. Wozu der dem Lustspiel günstiger werdende Umschwung des Geistes der Zeit jetzt noch kam. Das Edict von Nantes hatte den religiösen Kämpfen Frankreichs ein Ziel gesetzt. An die Stelle des religiösen Fanatismus war der Geist der religiösen Duldung getreten. Die kirchlichen Interessen wurden denen des Staates jetzt wieder untergeordnet. Schon Heinrich IV. hatte einzelne Protestanten mit hohen Staatsämtern betraut. Von Richelieu war es in noch weit größerem Umfang geschehen. Er machte den Protestantismus sogar gegen die katholischen Mächte zu seinem Verbündeten. — Dieser Geist der Duldsamkeit konnte der Entwicklung einer freieren, kritischen, skeptischen Philosophie nur förderlich sein. Man gewöhnte sich die Moral noch unter einen andren Gesichtspunkt als den theologischen zu stellen. Montaigne war dafür bahnbrechend gewesen. Er bereitete die Nation auf Charron (Abhandlung über die Weisheit), Descartes und Gassendi vor und ebnete diesen den Weg.

Eine freiere Anschauung aller Verhältnisse gewann hierdurch

Raum, andre Gesichtspunkte der Beurtheilung eröffneten sich, andere Maßstäbe boten sich dar. Satire und Spottlust wurden aufs Neue entfesselt, der Geist des Lustspiels fing an sich stärker zu regen und fand einen überaus fruchtbaren Boden vor. Mit dem vierten Jahrzehnt kommt es daher entschiedner in Aufnahme. Die alten Farcen verlieren an Zugkraft. Boisrobert, der bisher fast nur Tragödien gedichtet, schreibt jetzt eine ganze Reihe von Lustspielen, meist Nachbildungen spanischer Stücke, ebenso d'Ouville. Scarron aber erscheint als der erste Dichter, welcher sich als Dramatiker, ausschließlich dem Lustspiele widmete.

Wie sehr bis zu Molière's Zeit das Lustspiel in der Werthschätzung der Gelehrten und Gebildeten aber noch immer zurückstand, geht daraus hervor, daß in der Saison, d. i. während des Winters für gewöhnlich nur Tragödien, Lustspiele aber fast nur im Sommer gespielt wurden;*) daß die offizielle Gazette (denn schon damals kannte man den Kunstgriff des Todtschweigens) von den Lustspieldichtern nur wenig oder keine Notiz nahm;**) daß die vornehmen Dichter sich lange noch scheuten Komödien unter ihren Namen erscheinen zu lassen und sich die der schriftstellernden Schauspieler dazu borgten; daß kein eigentlicher Lustspieldichter, weder Molière noch Regnard, Dancour, Lesage Aufnahme in die Academie fanden. Stellte man Molière, um seine Werke herabzusetzen, doch immer die Tragödien Corneille's entgegen. Durfte der Schauspieler Du Villiers doch noch 1664***) mit Aussicht auf Beifall schreiben: „Um Helden sprechen zu lassen, muß man selbst eine große Seele haben oder vielmehr selber ein Held sein, da die großen Empfindungen, die man ihnen in den Mund legt, und die erhabenen Handlungen, welche man sie begehen läßt, oft mehr aus der Seele des Dichters, als aus der Geschichte genommen sind. Es ist nicht dasselbe mit den Narren, die man nach der Natur malt,

*) Erst Molière brachte hierin eine Veränderung hervor, da sein Repertoire zum größten Theile aus Lustspielen bestand, doch wurden auch noch die meisten der seinigen zum ersten Male während des Sommers gegeben.

**) Als Molière's Princesse d'Elide gegeben worden war, widmete sie demselben zwar ganze 16 Seiten, doch ohne sich dabei um Molière zu kümmern, dafür wurden der Herzog de St. Aignan, Lulli's Musik und Vigarini's Maschinen gelobt.

***) Lettre sur les affaires du théâtre.

diese bieten der Nachahmung wenig Schwierigkeit dar. Man sieht, wie sich dieselben bewegen, hört, wie sie sprechen, weiß, wie sie sich kleiden und kann daher ohne viel Mühe ein Porträt davon machen. Wenn es um Helden darzustellen und in ihren Charakter einzugehen aber nöthig ist, ihre Gedanken zu haben, so ist leicht zu errathen, welche herrliche Eigenschaften derjenige zu besitzen braucht, welcher die lächerlichen Personen nachahmt."

Dies waren die Verhältnisse, unter denen Frankreichs größter komischer Dichter, unter denen Molière auftrat.

Jean Baptiste Poquelin*) wurde am 15. Januar 1622 zu Paris geboren, wo sein Vater Jean Poquelin Marchand tapissier war und 1631 auch noch das Amt eines tapissier valet de chambre du Roi erhielt, welches schon länger erblich bei der Familie gewesen war, so daß es für den Fall des Ablebens des Vaters, 1637 auch wieder auf Jean Baptiste übertragen wurde. Ueberhaupt nahm die Familie eine geachtete Stellung ein. Wiederholt waren Richter und Räthe der Stadt Paris aus ihr hervorgegangen.

Jean Baptiste war das älteste von acht Kindern und kaum 10 Jahr alt, als er bereits die Mutter verlor. Obschon sich der Vater 1633 aufs Neue verheirathete, entbehrte doch der Knabe fortan der mütterlichen Liebe, worauf Moland als einen möglichen Erklärungsgrund für die Thatsache hinweist, daß Molière die Familienmutter und die bürgerliche Matrone in ihrem edlen Wirkungskreise von seiner Komödie so gut wie ausgeschlossen habe.

Eine Ueberlieferung sagt, daß Molière seine ersten Theatereindrücke seinem Großvater von mütterlicher Seite zu danken gehabt, der

*) Ausgabe der Werke von La Grange und Vinot im Jahre 1682. — Grimarest, Vie de Molière, Paris 1705. — Voltaire, Vie de Molière 1739. — Bessara, Dissertation sur Molière, Paris 1821. — Taschereau, Histoire de la vie et des ouvrages de Molière, Paris 1825. — Eudore Soulié, Recherches sur Molière et sur sa famille, Paris 1863. — Moland, Oeuvres de Molière, Paris 1863. 7 Bde. — Moland, Molière et la comédie italienne, 1867. — Lindau, Molière, Leipzig 1872. — St. Beuve, Portraits littéraires II. p. 1. 1876. — Registre de la Grange, Paris 1876. — Loiseleur, Les points obscurs de la vie de Molière, Paris 1877. — Lotheissen, Molière, Frankfurt a. M. 1880. Von den übrigen Ausgaben der Molière'schen Werke sei nur noch die von Auger, 1819, hervorgehoben. Die älteste deutsche Uebersetzung ist die von Velthen (Nürnberg, 1694). Die neuesten sind die von Baudissin (Leipzig 1865) und Laun (Leipzig 1865).

ihn bisweilen mit in's Theater genommen habe. Sie können indeß nicht allzu tiefe gewesen sein, da nichts darauf hinweist, daß Molière sich vor dem Jahre 1642 oder 43 mit dramatischen Versuchen beschäftigt hat, obschon es ihm hierzu im Collège Clermont, welches er 1635 oder 36 bezog, durch die daselbst stattfindenden theatralischen Uebungen an Anregungen nicht gefehlt haben wird. Molière empfing hier, wo er die Söhne der größten Familien, unter andern den Bruder des großen Condé, Prinz Conti, zu Mitschülern hatte, eine gute Erziehung. Er schloß sich besonders eng an Chapelle, François Bernier und Hesnault an und hatte nach fünf Jahren sein Studium zum Abschluß gebracht, von denen er mit diesen Freunden das letzte noch dazu benutzte, bei dem 1641 nach Paris übersiedelten Gassendi Philosophie zu hören, was also nicht vor diesem Jahre stattgefunden haben kann. Dies führte ihn auch noch mit Cyrano de Bergerac zusammen, lauter jungen Leuten von freiem Geist und auf Selbständigkeit dringender Lebensauffassung.

Mit Hesnault übersetzte er damals das Lehrgedicht von der Natur der Dinge des römischen Schriftstellers Lucrez, wovon die von der Verblendung der Liebe handelnde Stelle des 4. Buches in veränderter Form in die 5. Scene des 2. Aktes seines Misanthrope übergegangen und hier der Eliante in den Mund gelegt worden sein soll.

Nach beendeten philosophischen Studien soll Molière nach Einigen die Sorbonne bezogen haben, was schon der Zeit nach sehr unwahrscheinlich ist, da er jedenfalls noch im Jahre 1642 nach Orleans ging um dort seine lettres de licence zu erwerben; um so unwahrscheinlicher, wenn man noch einer anderen Nachricht Glauben schenkt, welche ihn im zweiten Drittel desselben Jahres, in der Eigenschaft eines Kammerdieners des Königs diesen nach Narbonne begleiten läßt. Eine Nachricht, die wohl zu verwerfen, weil Molière diese Stellung noch gar nicht inne hatte, und falls sein Vater, der damals noch ein rüstiger Mann war, an den ihm durch sie auferlegten Functionen auch behindert gewesen sein sollte, durch den nächsten der Kammerdiener des Königs zu ersetzen gewesen wäre. Damit würde auch die weitere Combination hinfällig werden, daß Molière bei dieser Gelegenheit in ein näheres Verhältniß zu Madeleine Béjart getreten sei. Wohl aber mußte Molière noch in demselben Jahre sich dem Theater genähert haben. In einem Briefe vom 6. Januar 1643 an seinen Vater, worin er

über eine aus der Hinterlassenschaft seiner Mutter erhaltene Summe von 630 Livres quittirt, verzichtet er nämlich auf das erbliche Recht welches er auf die Stelle eines tapissier valet de chambre du Roi hatte zu Gunsten eines seiner Brüder, um den Schauspielerberuf ergreifen zu können.

Ob Molière schon damals Madeleine gekannt, ob diese einen bestimmenden Einfluß auf diesen Entschluß mit ausgeübt hat, läßt sich nicht mit Gewißheit bestimmen. Jedenfalls unterhielten die Béjarts zu dieser Zeit kein eigenes Theater. Es ist daher eben so unrichtig, daß Madeleine demselben vorgestanden habe, als unwahrscheinlich, daß Molière durch die Liebe zu ihr zur Bühne geführt worden sei. La Grange und Vinot, die zuverlässigsten seiner früheren Biographen, die alles Anecdotische bei Seite gelassen haben, sagen mit voller Bestimmtheit, daß der Gedanke ein Theater in Paris zu gründen, von Molière selbst ausgegangen sei. Jedenfalls aber müßte Molière die Bekanntschaft der Béjarts nur kurze Zeit später gemacht haben, weil sich ein Actenstück vom 30. Juni 1643 erhalten hat, welches einige der Bestimmungen eines zwischen ihm, den Béjarts und verschiedenen anderen Mitgliedern, unter dem Namen L'illustre théatre zu gründenden Theaters enthält.

Madeleine Béjart mußte Molière nicht nur wegen ihres schauspielerischen Talentes und ihrer persönlichen Eigenschaften, sondern auch aus anderen Gründen als ein sehr begehrenswerthes Mitglied seines neuen Theaters erscheinen. 1618 geboren, die Tochter eines Pariser Bürgers, des huissier ordinaire du Roi Joseph Béjart, hatte sie sich schon früh mit einem um nur ein Jahr älteren Bruder der Bühne gewidmet. 1636 war sie in ein Verhältniß zu dem Grafen Modène, dem Kammerherrn des Herzogs von Orleans, getreten, dem sie, wie es scheint, 1638 eine Tochter gebar, da einer seiner ehelichen Söhne bei letzterer Pathenstelle vertrat. Obschon der Graf 1640 aus politischen Gründen Frankreich verlassen mußte, bestand das Verhältniß zwischen ihm und Madeleine noch fort und es war ohne Zweifel gerade dieses und nicht ein eignes zärtliches Verhältniß, welches hierdurch vielmehr ausgeschlossen wurde, was Molière die Verbindung mit Madeleine Béjart so werthvoll erscheinen lassen mußte; zumal der Graf nach Ludwig XIII. Tode (im Mai 1643) wieder zurück nach Paris kam und seinen Einfluß zu Gunsten des zu begründenden neuen

Theaters verwenden konnte. Denn wie wir wissen standen einem solchen Unternehmen die Privilegien der Schauspieler des Theater de Bourgogne entgegen, welche das Aufkommen einer derartigen Concurrenz niemals geduldet haben würden, es wäre denn, daß sie unter den besonderen Schutz des Königs oder eines der Prinzen des königlichen Hauses unternommen worden wäre. Daher es auch immer nur solchen Truppen, wie denen der Theater de Mademoiselle und du Dauphin gelang, sich hierdurch einige Zeit in Paris neben ihnen zu erhalten. Auch Molière dachte bei seiner späteren Rückkehr nach Paris vor Allem wieder an die Erwerbung eines derartigen Schutzes und würde ohne denselben gewiß den Comédiens de l'hôtel du Bourgogne haben weichen müssen. Ein solcher Schutz war denn auch eine Lebensfrage jenes neuen Unternehmens und das Recht sich als die Schauspieler des Herzogs von Orleans bezeichnen zu dürfen, welche das illustre théâtre durch das Verhältniß der Madeleine Béjart zu dem Grafen von Modène erwarb, war ohne Zweifel der einzige Grund, warum es von dem Theater de Bourgogne unangefochten blieb. Doch auch noch anderer Hülfsquellen bedurfte das Unternehmen, auch diese bot Madeleine Béjart in einem gewissen Umfange dar. Zwar war ihr Vater in so zerrütteten Vermögensverhältnissen gestorben, daß seine Familie auf den Antritt der Erbschaft verzichtete, aber nicht nur besaß sie nachweislich im Jahre 1636 selbst schon ein kleines Vermögen, welches wahrscheinlich noch etwas weiter gewachsen sein mochte, sondern auch ihre Mutter war keineswegs mittellos. In der That finden wir Marie Hervé, die Wittwe des Joseph Béjart gleich von Anfang an bei dem schauspielerischen Unternehmen Molière's engagirt und betheiligt.*)

Molière hatte ohne Zweifel große Kämpfe mit seinem Vater zu bestehen gehabt. Zu einem völligen Zerwürfniß zwischen beiden kann es indeß kaum gekommen sein, da Molière von seinem mütterlichen Erbtheil, welches 5000 Livres betrug, noch eine größere Summe zu

*) Am 12. September 1643 leistete sie Caution für die Miethe des Jeu de Paume dit des Métayers indem sie sich selbst zur „principale preneure" erklärte. Am 19. September und 19. December 1644 verbürgte sie sich auch noch für die Summe von 1100 Livres, indem sie ihr Haus in der Rue de Perle dafür belastete, bei welcher Gelegenheit sich herausstellte, daß sie dasselbe innerhalb des letzten Jahres schon mit 2400 Livres belastet hatte, was sicher nur dem

fordern hatte, die ihm der Vater, der damals noch in guten Verhältnissen war, dann sicher ausgezahlt haben würde, obschon Molière noch nicht mündig war. Auch trat der alte Poquelin später wieder verschiedene Mal für ihn ein.*)

Das neue Theater wurde am 31. December 1643 eröffnet, doch spielte die Gesellschaft schon vorher in der Provinz. Sie bestand nach einem Vertrag vom 28. dieses Monats aus folgenden Mitgliedern: Dénis Beys, Germin Clérin, Jean Baptiste Poquelin, Joseph Béjart, George Pinel, Nicolas Bouenfant, und den Delles Madeleine Béjart, Madeleine Malinger, Cathérine des Urlis, Geneviève Béjart und Cathérine Bourgeois. Nach der Reihenfolge dieser Namen zu schließen, würde nicht Molière, sondern der Dichter Denis Beys, der Director der Truppe gewesen sein. Schon nach 6 Monaten scheint sich dieses Verhältniß jedoch verändert zu haben, da Molière von jetzt an und zwar mit diesem Namen immer den ersten Platz bei den Unterschriften

---

Illustre Théâtre zugeflossen und gewiß noch nicht Alles war, was sie demselben geopfert. Dies Alles erklärt es, daß Madeleine Béjart sofort eine bevorrechtete Stellung bei dem neuen Theater einnahm, wie ihr denn z. B. die Prärogative eingeräumt ward, sich ihre Rollen selber zu wählen (Act v. 31. Juni 1643). Die Leitung der Truppe war aber, so weit es erkennbar ist, nie in ihren Händen, anfangs auch nicht in denjenigen Molière's.

*) So verbürgte sich derselbe 1646 am 24. December für eine von Molière gegen Léon Aubry eingegangene Schuld und am 14. April 1651 beliefen sich die dem Sohne auf sein mütterliches Erbtheil gemachten Vorschüsse bereits auf 1965 Livres, welche Summe sich später noch bis auf 3500 Livres erhöhte. Im Jahre 1651 war Molière selbst in Paris, auch ist die Annahme unrichtig, daß er seit seinem Weggange in die Provinz bis zu seiner Rückkehr 1658 nur dieses eine Mal in Paris gewesen sei, vielmehr scheint er schon aus geschäftlichen Gründen, wegen des Ankaufs von Bühnenwerken, des Engagements von Schauspielern u. s. w. wiederholt besuchsweise in seiner Vaterstadt gewesen zu sein. Sobald seine Verhältnisse sich gebessert hatten, zahlte er seinem Vater die ihm geleisteten Vorschüsse zurück, obschon er gerade jetzt das gesetzliche Recht gehabt haben würde, die Auszahlung der vollen 5000 Livres zu verlangen. Doch mehr noch als das. Er ließ demselben sogar, als dessen Vermögensverhältnisse sich verschlechtert hatten, durch den berühmten Arzt Jacques Rohault 10000 Livres so vorschießen, als ob sie von diesem kämen und machte diese Forderung selbst nach dem Tode des Vaters nicht geltend, da Molière's Wittwe diese Schuldanerkenntnisse noch ungetilgt unter den Papieren ihres Mannes fand. Ein weiterer Beweis für das Einverständniß zwischen Vater und Sohn ist, daß ersterer als Zeuge bei dem Heirathsvertrag und Eheact Molière's fungirte.

der Gesellschaft einnimmt, Denis Beys aber, soweit wir sie kennen, zum letzten Mal am 9. September 1644, darunter erscheint. Die Geschäfte gingen aber sehr schlecht, wozu wohl der Umstand beitrug, daß der Herzog von Orleans im Sommer 1644 Paris verlassen mußte, um zur Armee zu gehen. Die Gesellschaft gerieth in Schulden, die Mittel der Béjart's schienen erschöpft, der alte Poquelin scheint nichts mehr vorschießen gewollt zu haben, so daß Molière wegen einer Forderung von etwa 320 Livres in's Gefängniß des Châtelet wandern mußte, bis ihm (August 1645) die Bürgschaft des Léonard Aubry daraus befreite, für welchen dann später wieder Molière's Vater eintrat. Es war nicht die einzige Schuld der Gesellschaft, eine größere von 1700 Livres war dieselbe gegen einen Wucherer, Namens Pommier, eingegangen, für welche, wenigstens theilweise, der alte Poquelin ebenfalls aufgekommen sein mag. Alle Anstrengungen, welche die Gesellschaft machte, die schon zu Anfang 1645 nach dem Port de St. Paul übersiedelt, Ende des Jahres aber wieder nach dem Faubourg St Germain zurückgekehrt war, blieben erfolglos. Daß der Herzog von Orleans ihr schon in diesem Jahre seinen Schutz entzogen hatte, glaube ich nicht, gewiß aber hat er nichts mehr für sie gethan. Auch ist es immerhin möglich, daß er, dem zerrütteten Zustand gegenüber, in welchem sich dieselbe befand, ihr mit dieser Entziehung gedroht. Schon am 13. Aug. 1645 bestand die Truppe nur noch aus Germain Clérin, Joseph Béjart, dessen zwei Schwestern, Cathérine Bourgeois und dem inzwischen hinzugetretenen Germain Rabel. Gegen Ende des folgenden Jahres vermochte sie sich nicht länger in der Hauptstadt zu halten und entschloß sich zum Aufbruch in die Provinz.

Das Wanderleben Molière's bis zum Jahre 1658 ist durch die emsigen Bemühungen der Wissenschaft in neuerer Zeit etwas aufgehellt worden. Es ist hier aber nicht Raum darauf näher einzugehen. Die ersten Spuren, welche man davon aufgefunden, weisen auf Bordeaux, Nantes und Fontenay le Comte (1648), die nächsten Jahre auf Limoges, Angoulême, Agen und Toulouse hin. 1650 zeigt sich die Truppe auch in Narbonne, 1651 in Poitiers und gegen Ende 1652 in Lyon, wo Molière nach dem Zeugnisse von La Grange und Vinot im folgenden Jahre seinen Etourdi gespielt haben soll.*) Hier

*) In den Registern von La Grange ist dagegen 1655 als das Jahr be-

hatte die Truppe große Erfolge, welche inzwischen neben noch verschiednen Andren Duparc und seine spätere Frau Delle Gorla, Dufresne, die De Brie's, Raguenou de l'Estang mit seiner Tochter und Melle de Vauselle erworben hatte. Hier soll Armande Béjart als 10jähriges Kind in der Rolle einer Nereide unter dem Namen einer Delle Menou zum ersten Mal aufgetreten sein. Auch lernte Molière hier Corneille kennen. Lotheissen ist sogar der Meinung, daß es die Eindrücke, die letzterer von dieser Truppe empfangen, gewesen seien, welche denselben wieder der Bühne zurückgewannen. Endlich trat aber hier auch noch Croisy hinzu, nachdem er länger, doch vergeblich, mit der Molière'schen Truppe als Director einer eignen gekämpft. In das Jahr 1655 fällt die Begegnung mit dem Prinzen Conti, der eben Frieden mit Mazarin geschlossen hatte und zum Befehlshaber der Truppen in Rousillon ernannt worden war. Er hatte sein Standquartier zunächst in La Grange genommen, wo seine Maitresse, Melle de Calvimont, zu ihrer Unterhaltung Schauspieler zu sehen verlangte. Die Molière'sche Truppe muß damals schon einen gewissen Ruf besessen haben, damit der Abbé Daniel de Cosnar gerade sie zu diesem Zwecke berufen konnte. Eine andere Truppe war ihr aber zuvor gekommen. Obschon Melle Clavimont diese begünstigte, gelang es Molière dennoch, die gefährliche Concurrenz zu besiegen und sich in der Gunst seines früheren Schulkameraden festzusetzen. Dieses Verhältniß dehnte sich bis in das Jahr 1656 aus, in welchem er auch sein Lustspiel Le dépit amoureux zur erstmaligen Aufführung brachte, dann aber nordwärts zog und nach beendetem Krieg sich Paris langsam näherte. Der Carneval 1658 sah ihn in Grenoble, etwas später war er in Rouen. Moland glaubt, daß er von hier seine Pariser Freunde in Bewegung gesetzt habe, um in seinem Interesse in der Hauptstadt zu wirken. So viel sich aber erkennen läßt, ist ihm auch jetzt wieder nur sein alter Schützer Daniel de Cosnar, welcher inzwischen Bischof von Valence und erster Almosenier von Monsieur, dem Herzog Philipp von Anjou geworden war, nützlich gewesen. Er empfahl ihn dem letzteren, einem verzogenen, unreifen, weibischen Bürschchen von 18 Jahren, der sich zur Abwechslung eine Truppe von Schauspielern zu halten den Einfall hatte.

zeichnet, in welchem dieses Lustspiel entstanden sein soll. Die Truppe war allerdings auch in diesem Jahr wieder in Lyon.

Man hat die Wanderjahre Molière's seine Lehrzeit genannt und Moland behauptet, daß er dabei immer Paris als sein letztes Ziel im Auge behalten und Alles aufs Besonnenste vorbereitet habe, um nicht eher daselbst zu erscheinen, bis er seines Erfolges sicher sein konnte. Einer solchen Annahme widerspricht bei Molière's Genialität und der Energie seines Charakters allein schon die Länge der Lehrzeit, widerspricht die Zufälligkeit seines Engagements bei dem Prinzen Conti, welche für seine Pariser Carrière doch so entscheidend war, widersprechen endlich die von ihm zunächst in Paris verfolgten Ziele. Denn es ist zweifellos, daß Molière hier seinen Wirkungskreis nicht auf das Lustspiel einschränken wollte, sondern seinen Ehrgeiz vornehmlich darauf richtete, mit dem Hôtel de Bourgogne und dem Theater du Marais auch in der Tragödie zu wetteifern, auch als tragischer Dichter und Schauspieler Triumphe zu feiern. Wohl hatte er auf seiner 13jährigen Wanderschaft eine größere Zahl kleiner Nach- und Zwischenspiele, wie die erhalten gebliebenen: Le médecin volant und La jalousie du Barbouillé*), aber nur erst zwei eigentliche Lustspiele geschrieben. Wogegen man von mehreren Trauerspielen spricht, die er damals verfaßt haben soll. Wie hätte er auch wohl hoffen dürfen, ohne diese in Paris auskommen zu können, wo man während des Winters fast nur Tragödien spielte. War aber die Tragödie vornehmlich das Ziel, worauf er während seiner Wanderschaft unablässig hingearbeitet hatte, so würden diese langjährigen Vorbereitungen sich als ziemlich verfehlt herausgestellt haben, da er in Paris nur zu bald die Erfahrung machen sollte, daß sowohl sein schauspielerisches, wie sein dichterisches Talent fast ganz auf der Seite des Komischen lag; daß er den Franzosen zwar den großen komischen Stil, nicht aber einen neuen großen tragischen Stil zu schaffen vermochte; so daß es fast erlaubt ist, zu sagen, er habe sich hier, wenn auch gewiß nicht als komischen Dichter überhaupt, so doch als den großen komischen Dichter, der er thatsächlich war, erst selber entdeckt, wie ja ganz augenscheinlich sein schauspielerisches Talent sich früher entwickelt hat, als das dichterische.

Molière spielte am 24. Oct. 1658 vor den Majestäten und dem Hof; eine Vorstellung, welche über seine Anstellung bei dem Bruder

*) Gebrüder Parfait nennen noch Le docteur amoureux, den er auch in Paris spielte, sowie Les trois docteurs rivaux und Le maître d'école.

des Königs entscheiden sollte. Er hatte jedoch keines seiner beiden Lustspiele dazu gewählt, sondern eine Tragödie, den Nicomède, des ersten tragischen Dichters der Zeit. Erst nach der Vorstellung desselben, suchte er um die Ehre nach, auch einen seiner kleinen dramatischen Scherze zur Aufführung bringen zu dürfen, die sich in der Provinz eines gewissen Rufes zu erfreuen gehabt. Es war der Docteur amoureux, dessen Darstellung den König in dem Maße belustigte, daß Molière's Anstellung noch am selben Abend entschieden war. Die Truppe erhielt den Titel: Troupe de Monsieur le frère unique du Roi. Der Herzog sicherte jedem der Schauspieler eine jährliche Pension von 300 Livres zu, die freilich, wie La Grange berichtet, nie ausgezahlt worden ist. Nichts destoweniger waren der Schutz und die Autorität, welche diese Ernennung und Stellung Molière gewährte, von großer Bedeutung

Die ersten Erfolge, welche derselbe auf dem ihm angewiesenen Theater im Hôtel de Bourbon errang, hatte er ebenfalls wieder dem Lustspiel, dem Etourdi und dem Depit amoureux, nicht aber der Tragödie zu verdanken.

Dem Etourdi*) liegt Barbieri's Inavertito ovvero Scapino disturbato a Mezzetino travagliato zu Grunde, der ursprünglich all'improvvisso gespielt, später aber vom Verfasser desselben scenisch ausgeführt und hiernach (1629) in Venedig gedruckt worden war. Aus ihm hat wahrscheinlich auch Quinault zu seinem Amant indiscret geschöpft, daher die überraschende Aehnlichkeit der beiden fast gleichzeitig und doch wohl unabhängig von einander erscheinenden Stücke. Auch soll Molière noch außerdem einige Züge Luigi Groto's Emilia, sowie der Angelica des Fabrizio de Fornaris entlehnt haben, verschiedener Reminiscenzen an Terenz und Plautus im Dialog nicht zu gedenken. Man wird in dem Nachspüren der Aehnlichkeiten indeß nicht zu weit gehen dürfen. Oder warum könnten zwei Dichter nicht unabhängig von einander ähnliche Charaktere in ähnliche Situationen gebracht, warum nicht in ähnlichen Situationen für ähnliche Charaktere ähnliche Gedanken gehabt haben? Die Benutznng Barbieri's ist aber nicht zu bezweifeln. Wie sehr auch Molière im Ganzen sein Vorbild übertroffen haben mag, so ist doch zu bedauern, daß er die

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1663.

treffliche Auflösung des Italieners nicht beibehielt. Bekanntlich beruhen die Verwicklungen des Stücks auf der Unbedachtsamkeit, mit welcher der Herr hier immer wieder die in seinem Interesse vom Diener in's Spiel gesetzten Listen kreuzt. Barbieri läßt seinen Bruder Ungeschick zuletzt so an sich selber verzweifeln, daß er gerade in dem Momente, da alles auf seine Gegenwart ankommt, davon läuft, um das Gelingen der List seines Dieners nicht wieder auf's Spiel zu setzen, daher ihn dieser verfolgen, einfangen und auf seinen Schultern gewaltsam seinem Glücke zutragen muß. Bei Molière dagegen wird der glückliche Ausgang nur durch einen äußeren Zufall herbeigeführt.

Auch Le dépit amoureux ist einem italienischen Stücke, Niccolo Secchi's Interesse, nachgebildet.*) Ein junges Mädchen, welches als Knabe aufgezogen worden, entdeckt sein Geschlecht und faßt, ohne die Maske noch abgeworfen zu haben, eine lebhafte Neigung zu einem jungen Manne, welcher um die Schwester des Mädchens wirbt, von der er jedoch abgewiesen worden, weil sie bereits einen anderen liebt. Das Mädchen verabredet nun unter dem Namen der Schwester ein nächtliches Rendezvous mit dem Geliebten, zu dem es natürlich in Frauenkleidern erscheint und in der Dunkelheit die Rolle der Schwester spielt, der Sicherheit wegen aber die Verabredung trifft, sich hiervon bei Tage nichts merken zu lassen, sondern das Spiel mit dem zweiten Liebhaber scheinbar noch fortzusetzen, damit das Verhältniß nicht offenkundig werde. Die Künstlichkeit und das Unhaltbare dieser Voraussetzung liegt auf der Hand. Die geistvolle Leichtigkeit der Molière'schen Behandlung hilft aber um so eher darüber hinweg, als sein Stück in Bezug auf dieses Verhältniß nur auf amüsante Unterhaltung gerichtet erscheint. Auch fehlt es schon dem Secco'schen Vorbild nicht an gesunder und treffender Lebensbeobachtung, die zuweilen fast wörtlich in das Molière'sche Lustspiel übergegangen, aber von diesem noch außerordentlich bereichert worden ist. Letzteres zeichnet sich nicht nur durch eine ungleich feinere Durchbildung des Stoffes, sondern auch durch die reizvolle Ausführung des zweiten der vorliegenden Liebesverhältnisse aus, welches von Secco ganz fallen gelassen worden ist. Dieser Theil des Stückes ist es denn auch, auf den sich der Titel desselben hauptsächlich bezieht und auf den der

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1663.

Ruf desselben vorzugsweise beruht. Ja, die heutige französische Bühne, welche Anstoß an der Darstellung des Ganzen nimmt, bringt überhaupt nur ihn noch zur Aufführung. Hier zeigt sich Molière bereits als Meister in der Kunst der Charakterzeichnung, hier entfaltet er schon seine tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens. Möglich, daß ihm die Liebe dabei selbst die Hand geführt hat. Will man darin doch einen Reflex des Verhältnisses sehen, in dem er damals zur schönen Duparc gestanden haben soll. Doch ist auch für diesen Theil der Dichtung nach dramatischen Vorbildern gesucht worden, wofür man auf einen italienischen Canevas Gli sdegni amorosi, sowie auf Lope de Vega's El perro del ortolano hinzuweisen pflegt. Der Reiz und die Bedeutung dieser Scenen liegt aber sowohl in der Erfindung der Situationen, wie in der Entwicklung der Charaktere und in der Ausführung des Dialogs, welche sicher Molière's Eigenthum sind.

Noch in demselben Jahre (18. November 1659) trat er mit einem kleinen Nachspiele hervor, mit welchem er eine neue Bahn, die der satirischen Sittenkomödie, einschlug. Nichts mußte den für Wahrheit und Natürlichkeit eintretenden Dichter zugleich peinlicher und lächerlicher berühren, als der geschraubte pretiöse, verlogene und unnatürliche Ton, welcher die höheren Kreise seiner Vaterstadt damals beherrschte, das gesellschaftliche und das Familienleben derselben zu vergiften drohte, das ästhetische Urtheil fälschte und auch auf der Bühne schon Platz gegriffen hatte. So berechtigt anfangs das vom Hôtel de Rambouillet ausgehende Streben gewesen war, die Empfindung, die Sprache, die gesellschaftlichen Umgangsformen, besonders in dem Verkehr der beiden Geschlechter, zu läutern, zu veredeln und zu heben, so hatte es doch sehr bald eine so exclusive und einseitige Richtung eingeschlagen, daß es nothwendig zu Verirrungen führen mußte. Das Gewählte war in das Wählerische, Gesuchte, Bizarre ausgeartet. Mit dem Gewöhnlichen, über das man sich zu erheben beabsichtigte, hatte man auch das Einfache, Gerade, Wahre, Natürliche aufgegeben. Man war gekünstelt geworden, weitschweifig, gespreizt, dunkel und unverständlich. Und da man, je mehr dieser Ton in die Mode kam, das Gewicht auch um so mehr auf das Aeußerliche und Nebensächliche legte, so gerieth man sogar ins Geschmacklose und Fratzenhafte. Kein Zweifel, daß Molière hiervon persönlich berührt worden war, daß dieser pretiöse Geist mit Geringschätzung auf seine Leistungen herab-

sehen mochte, daß er in ihm ein Hinderniß für die freie Entfaltung seines Talents, sowie überhaupt für die gedeihliche Entwicklung seiner Kunst erblickte. Auch war er nicht der Erste, welcher das Verderbliche und Lächerliche dieses Gebahrens empfand, nicht der Erste der es verspottete und auf die Bühne brachte. Schon Sorel hatte eine Satire dagegen in seinem Berger extravagant, der Abbé de Pure in seiner Précieuse ou le mystère des ruelles, geschrieben, ja der letztere hatte den Italienern sogar einen Canevas L'académie des femmes geliefert, um jene Manie von der Bühne herab verspotten zu lassen. Dasselbe war von Desmarest in seinen Visionnaires; von St. Evremond in seinen Académiciens geschehen. De Visé glaubt, daß Molière in seinen Précieuses ridicules sich an den Canevas des Abbé de Pure sogar angelehnt habe. Eine gewisse Aehnlichkeit hat auch die Handlung derselben, welche noch überdies auf Chappuzean's: Le cercle des femmes ou le secret nuptial, entretiens comiques (wahrscheinlich 1656 erschienen) hinweisen dürfte. Doch liegt die Bedeutung derselben nicht in der Handlung, deren Erfindung höchst unbedeutend ist, sondern in der ausgezeichneten Sittenschilderung, in der frappanten Charakteristik und in der geistvollen und dabei ganz charakteristischen Natürlichkeit des Dialogs, welcher diesmal in einer musterhaften Prosa behandelt ist. Besonders treten diese Eigenschaften in dem größeren ersten Theile des Stückes hervor. Selbst in der Charge des Mascarillo läßt sich hier nirgends Natur- und Lebenswahrheit vermissen. Von dem Auftreten Jodelets an beginnt aber der Ton zu sinken. Bemerkenswerth ist, daß Molière schon in diesem Stück (X. Sc.) die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne verspottet. Auf die Frage, welcher Truppe Mascarillo sein neues Lustspiel zur Aufführung anzuvertrauen beabsichtige, antwortet dieser: „Belle demande! Aux grands comédiens. Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses, les autres sont des ignorants, qui recitent comme l'on parle: ils ne savent pas faire ronfler les vers et s'arrêter au bel endroit et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrète et ne nous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha.“ Auch die Art wie damals im Theater der Beifall künstlich gemacht wurde, findet sich hier satirisch beleuchtet.

Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Die unmittelbare Beziehung zum Leben, verbunden mit der ächt künstlerischen Behand-

lung weckte und befriedigte ein ganz neues Interesse. Dies wurde noch durch ein Verbot gesteigert, welches die mächtige Partei der Pretiösen, die ja selbst in der Academie vertreten war, wenn schon nur vorübergehend, ausgewirkt hatte. Der Sieg machte Molière aber nicht übermüthig. In einer witzigen Vorrede zu der schon im Januar des nächsten Jahres erschienenen Ausgabe führt er einlenkend aus: „daß die ächten Pretiösen Unrecht haben würden, sich getroffen zu fühlen, wenn man die falschen, welche sie so übel nachahmten, lächerlich mache.“ Auch ließ er von Gilbert ein Stück: La vraie et la fausse précieuse verfassen, welches diesen Unterschied präcisirte und welches er aufführen ließ. Ich glaube daher auch nicht, daß der pretiöse Ton damals so schnell verschwunden ist, wie man gewöhnlich annimmt, wenngleich die wildesten Auswüchse desselben sicher zurücktraten. Eine Neigung zum Pretiösen liegt überhaupt in der Natur des französischen Geistes. Sie zeigt sich in dem Gewicht, welches derselbe auf die Form legt, sowie in dem vorherrschenden Bestreben, möglichst distinguirt und geistreich erscheinen zu wollen. Nicht nur eine Menge der Ausdrücke aus dem grand dictionnaire des précieuses von Somaize, sondern selbst solche, die Molière damals noch lächerlich machen konnte, haben allmählich Aufnahme in die französische Sprache gefunden und gelten heute für gut und gewählt.

Molière vermied es zunächst seine Angriffe auf die Gesellschaft weiter fortzusetzen. Er lenkte vielmehr wieder in die Bahn des italienischen Imbroglio zurück und schrieb nach einem Canevas: Il ritratto ovvero Arlechino cornuto per opinione (über welchen das Nähere bei Moland) seinen Sganarelle ou le cocu imaginaire, welcher am 28. Mai 1660 mit ungeheurem Erfolg zu erster Aufführung kam. Er gehört in seiner Art zu den abgerundetsten Stücken. Auch ist der alte Gegenstand darin feiner, als von all seinen Vorgängern behandelt. Gleichwohl halte ich ihn für überschätzt. Ein Beweis für den Enthusiasmus, den er erregte, ist die Thatsache, daß einer der Verehrer desselben ihn aus dem Gedächtnisse niederschrieb und so drucken ließ (1660) und Molière, welcher dagegen zwar einschritt, sich damit begnügte, die Ausgabe nun als von sich ausgehend bezeichnen zu lassen. In der That sind die Abweichungen der 1665 von ihm selbst veranstalteten Ausgabe verhältnißmäßig nur unbedeutend.*)

*) Als Curiosum mag hier erwähnt werden, daß Scarron in seinem, bald

Das Jahr 1660 brachte zwei Ereignisse, welche für die weitere Entwicklung der Molière'schen Unternehmung nicht ohne Bedeutung waren. Ludwig's XIV. Vermählung mit der spanischen Maria Theresia und die Verdrängung der Molière'schen Truppe aus dem Theater du petit Bourbon. Die junge Königin brachte nämlich aus Spanien eine Schauspielertruppe mit, welche schon vor dem feierlichen Einzuge der ersteren (26. Aug.) ihre Vorstellungen im Hôtel de Bourgogne eröffnete. Der spanische Einfluß, welcher nie aufgehört hatte, erhielt hierdurch einen neuen Schwung und wenn auch die Darstellungen dieser Gesellschaft nur geringen Zulauf fanden, so übten sie doch auf die Kenner einen großen Eindruck besonders dadurch aus, daß sie die literarischen Kreise der Hauptstadt mit vielen Stücken bekannt machten, die ihnen bisher noch fremd geblieben waren. Die Ausweisung der Molière'schen Truppe, obschon sie zunächst als schwere Calamität empfunden wurde, erwies sich, wie bereits angedeutet derselben nur günstig. Das Palais royal eröffnete ihr einen erweiterten, zweckmäßigeren und glänzenderen Schauplatz. Die erste Novität, die Molière hier brachte, war das heroische Lustspiel Don Garcie de Navarre ou le prince jaloux, welches am 4. Februar 1661 zum ersten Male gegeben wurde, aber nur eine kühle Aufnahme fand.*)

Es waren ohne Zweifel verschiedene Einflüsse, welche den Dichter zu dieser Wahl bestimmt hatten. Zunächst der Erfolg seines Cocu imaginaire, da auch hier wieder die grundlose Eifersucht, nur in einer edleren und vertiefteren Weise zum Gegenstand gemacht worden ist, dann der Ehrgeiz, seinen Gegnern zu zeigen, daß er auch des höheren heroischen Tones mächtig sei und endlich der spanische Einfluß. Doch ist der Stoff, obwohl spanischen Ursprungs, von ihm keineswegs unmittelbar dem spanischen Muster, sondern dem diesem nachgebildeten italienischen Drama: Le gelosie fortunate del principe Rodrigo des Giacinto Andrea Cicognini entnommen, mit dem, bis auf wenige Abweichungen, der Gang der Handlung, ja selbst einzelne Stellen des Dialogs übereinstimmen.**)

---

nach Erscheinen des Sganarelle, verfaßten Testament en vers etc., Molière dafür le cocuage vermachte, obschon dieser damals noch nicht verheirathet war.

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1682. (Ausgabe von La Grange.)

**) Dieses Stück ist von mir bei Besprechung Cicognini's übergangen wor-

Es ist, als ob Molière in diesem Stücke mit Corneille auf dem diesem letzteren eigensten Gebiete habe wetteifern, als ob er noch überdies habe beweisen wollen, daß er, sobald er dies nur beabsichtige, der Sprache der vraies précieuses ebenfalls mächtig sei. Sowohl die Empfindung, wie der sprachliche Ausdruck, ist nicht frei von Erkünsteltem. Doch hat vielleicht mehr, als alles andere zu der kalten Aufnahme dieser Dichtung der Umstand beigetragen, daß man gerade von ihm etwas ganz anderes, sowohl als Dichter wie als Darsteller, erwartet hatte. Molière muß das Stück auch selbst völlig aufgegeben haben, da er keinen Druck desselben veranstaltet und einzelne Stellen und Scenen in seine späteren Lustspiele (Misanthrope, Tartuffe, Femmes savantes) aufgenomen hat.

Dieser gewiß nicht geahnte Mißerfolg mußte ihn aber zu neuen Anstrengungen auffordern. Die Frucht derselben waren zwei größere Lustspiele, in welchen ebenfalls wieder die thörichte, wenn auch nicht grundlose Eifersucht die Hauptscene bildet. Das dreiactige Lustspiel *L'école des maris*, welches am 24. Juni 1661 in Scene ging[1]), lehnte sich an die Adelphi des Terenz an. Es ist wie diese gegen die falsche Erziehung der Kinder, doch hier nur der Mädchen, gerichtet und mit jenem Eifersuchtsmotive verbunden. Die Intrigue des Stückes ist dagegen, sei es der dritten Novelle des Boccaccio'schen Decamerone, sei es dem ihr nachgebildeten Lustspiele La discreta enamorada des Lope de Vega entnommen, welches letztere schon Dorimon (vom Theater de Mademoiselle) zu seiner femme industrieuse, einer sehr unbedeutenden Arbeit, zum Vorbilde nahm. „Dieses Lustspiel — sagt Moland von l'école des maris — eröffnet eine neue Epoche des Dichters, welche den großen Unterschied deutlich macht, welcher, nach Nisard, zwischen Situationen, die blos durch Intriguen künstlich herbeigeführt werden, und solchen, die sich naturgemäß aus den Charakteren entwickeln, besteht. Der Sieg, welchen die Wahrheit und das Leben auf der Bühne durch sie errungen; kündigt sich hier bereits an." Auch weist Moland auf die Bedeutung des Titels hin, in welchem das Wort „Schule" zum ersten Male gebraucht erscheine und die Absicht

---

den, da mir weder die von Moland angegebene Ausgabe desselben von Perugio 1654, noch die von Bologna 1666 zugänglich war.

[1]) Der erste Druck ist von 1661.

ausdrücke, die Menschen, indem er vergnügt, zu belehren und einen Einfluß auf die Sitten der Zeit auszuüben." Hält aber das Stück wohl Alles, was es in dieser Beziehung durch den Titel verspricht? Giebt es in ihm doch gar keinen Ehemann und Sganarelle und Ariste, die dies zwar zu werden beabsichtigen, leiten den Einfluß, den sie auf ihre vermeintlichen Zukünftigen ausüben, aus einem ganz andern Rechte als dem des Gatten oder Geliebten, nämlich aus dem des Vormundes ab.

Ihre Lage ist also ebenso wenig die eines Ehemannes, wie die der Mädchen die einer Frau, sie ist überhaupt eine ganz exceptionelle. Für das Lope'sche Stück würde der Molière'sche Titel ungleich besser gepaßt haben, da bei ihm das Verhältniß, welches sich hier nur zwischen Mündel und Vormund abspielt, wirklich zwischen Gattin und Ehemann obwaltet. Molière veränderte es, theils um Isabelle und Valère in eine edlere, reinere Sphäre zu heben, theils um sich in Sganarelle eine seinem Talente entsprechende Rolle zu schreiben. Das Verhältniß zwischen den beiden ersteren hat aber hierdurch gegen Boccaccio an poetischem Reiz, gegen Lope de Vega an komischer Kraft verloren. Dafür ist die Auflösung bei Molière wieder ungleich witziger, dramatisch belebter und wirkungsvoller. Auch die von Molière festgehaltene Einheit des Ortes hat dem Stück noch Abbruch gethan. Die Situationen zeigen hierdurch in den ersten zwei Acten zu wenig Abwechslung. Sie sind überhaupt nur möglich, weil Isabelle trotz der angeblichen Absperrung und Ueberwachung zu jeder Zeit, selbst in der Dunkelheit, frei auf der Straße herumlaufen kann. Auch hat Molière keineswegs die letzten Consequenzen aus dem Erziehungssysteme der klösterlichen Strenge gezogen. Dagegen hat er eine Nachgiebigkeit in der Erziehung empfohlen, welche in solchem Uebermaß nicht selten noch weit schlimmere Früchte tragen würde, und den Unterschied der Jahre in der Ehe in einer so auffälligen Weise befürwortet, daß man es auf seine Bewerbung um die Hand der schönen, 20 jährigen Armande bezogen hat, welche damals im Gange war. Diese Beziehung hat aber wenig Wahrscheinliches. Ein Mann wie Molière, kaum 40 Jahre alt, in der Fülle seiner Kraft und seines Ruhms stehend, hatte ohne Zweifel ein zu großes Selbstgefühl, um den Abstand der Jahre als etwas Bedenkliches fühlen zu können und sich das Vermögen nicht zutrauen zu sollen, ein junges Weib zu beglücken. Ja, falls er solche Be-

denken wirklich gehegt hätte, wie unvorsichtig und thöricht wäre es dann gewesen, sie der Geliebten in so übertreibender Weise auf offener Scene zur Schau zu stellen. Bei einer Ausführung wie sie die Molière'sche Truppe zu geben im Stande war, konnte das Stück der Erfolgs um so sicherer sein, als seinen Mängeln ungleich größere Vorzüge gegenüberstanden und es jedenfalls eine wunde Stelle im Familienleben des französischen Volkes berührte, welche noch heute nicht völlig geschlossen ist.

Auch dem im folgenden Jahre (26. Dec.) hervortretenden Seitenstück L'école des femmes*) ist ein Theil der eben ausgesprochenen Einwürfe zu machen. Moland meint, es hätte richtiger den Titel L'école des maris, seconde partie, erhalten sollen. Doch handelt es sich hier ebensowenig um Verhältnisse zwischen Gattin und Gatten. Auch hier ist Arnolphe, wenn nicht der Vormund, so doch der Pflegevater eines jungen Mädchens, welches er sich erst zur Gattin zu erziehen beabsichtigt. Nur als dieser übt er eine Macht auf sie aus. Der Fall ist also noch exceptioneller. Wenn der Dichter dort das Verwerfliche und Thörichte der egoistischen Strenge darlegen wollte, so war er dies hier in Bezug auf die die geistige Entwicklung niederhaltende weibliche Erziehung zu thun bemüht. Durch lebensvolle Vertiefung glücklicher Gegensätze ist dieses Stück dem vorigen aber weit überlegen. Die Gestalten heben sich in charaktervoller Lebendigkeit auf das wirksamste von einander ab. Ich zähle es daher, wie schon Schlegel, zu den vorzüglichsten Arbeiten des Dichters. Arnolphe würde noch gewonnen haben, wenn Molière ihm nicht zu Gunsten des Bühneneffects und der leichteren Führung der Intrigue wieder eine Leichtgläubigkeit verliehen hätte, die mit seiner gewitzigten Lebenserfahrung sich nicht recht verträgt.

Bei diesem Stück haben die französischen Beurtheiler eine Menge Beziehungen zu Werken anderer Dichter, wie Rabelais, Rojas, Machiavell, Régnier ausfindig gemacht, die sie dann benutzen um des Dichters Belesenheit und seine Kunst in der freien und schöpferischen Bearbeitung fremder Züge und Motive ins hellste Licht zu setzen. Doch liegt ihm wohl nur mit Sicherheit Scarron's La précaution inutile zu Grunde, die Darimon schon ein Jahr früher zu seinem ein-

*) Der erste Druck ist von 1663.

actigen Lustspiele L'école des cocus ou la précaution benützt hatte. Noch weniger bin ich geneigt in diesem Stücke Beziehungen auf des Dichters eheliches Leben zu sehen.

Zwischen diesen beiden Lustspielen liegt das kleine Nachspiel Les fâcheux, welches der Dichter sehr rasch im Auftrage Fouquet's geschrieben, und in welchem, wenn es auch durch Desmaret's Visionnaires oder durch den italienischen Canevas: Le case svaligiate ovvero gli interrompimenti di Pantolone angeregt worden sein sollte, doch das erste französische Muster einer Art von Stücken ist, welche die Franzosen pièces à tiroir genannt haben, und die aus lauter einzelnen aneinander gereihten Scenen bestehen, hier durch nichts weiter zusammengehalten, als den gemeinsamen Charakter der darin vorgeführten Personen.

Doch auch die Heirath Molières fällt noch in diese Zeit. Obschon fast alles, was über dieselbe gesagt worden ist, aus den unsichersten und verdächtigsten Quellen stammt, so wird doch auch hier die Berührung dieses Ereignisses nicht ganz zu umgehen sein. Die hauptsächlichste Quelle für Molière's Liebesverhältnisse ist ein 1688 in Holland erschienenes, gegen die Wittwe Molière's gerichtetes Pamphlet in biographischer Form: La fameuse comédienne ou histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière. Kaum minder bedenklich aber ist es Aufschluß darüber in den Zeitungen, Epigrammen, Vorreden, Theaterstücken der Zeit oder in einzelnen Stellen der Dramen des Dichters zu suchen. Die wichtigste der über die Heirath Molière's in Umlauf gebrachten Behauptungen ist die Verläumdung, daß Armande Béjart eine Tochter der Madeleine Béjart und Molière's selber gewesen sei. Le Boulanger de Chalussay hat sich nicht entblödet dieser Verläumdung in seinem Elemir offenen Ausdruck zu geben. Montfleury, der Aeltere, hat in seinem Haß gegen Molière, sogar eine an den König gerichtete Anklage darauf gegründet und selbst in einem Memoire Guichard's gegen Lully klingt sie 1676 noch nach. Und doch hat diese Verläumdung in jener Zeit, so viel wir wissen, keine öffentliche Widerlegung gefunden. Grimarest, der Biograph des Dichters stellt sie (1705) zwar in sofern in Abrede, als er Armande Béjart für die Tochter der Madeleine und des Grafen von Modène erklärt, ohne damit die Wahrheit doch irgend zu treffen. Auch fügt er hinzu, daß Madeleine, die noch immer gehofft, selber Frau Mo-

lière zu werden, sich der Heirath Armande's mit allen Kräften widersetzt habe, so daß diese sich eines Tages in Molière's Zimmer geflüchtet und ihm erklärt hätte, dasselbe nicht eher wieder verlassen zu wollen, bis er ihr ein festes Eheversprechen gemacht. Wogegen in La fameuse comédienne Madeleine die Heirath ihrer vermeintlichen Tochter mit Molière begünstigt und gefordert haben soll.

Alle diese Insinuationen wurden durch den von Beffara in den Registern der Kirchenbücher von St. Germain Auxerrais aufgefundenen Eintrag widerlegt, nach welchem Molière am 20. Februar 1662 mit Armande Béjart, der Tochter Joseph Béjart's und der Marie Hervé, als des letzteren Gattin, getraut wurde, was unterschriftlich durch Molière's Vater, durch Armande's Geschwister, Madeleine und Louis, und Molière's Schwager, André Boudet, bezeugt ist. Dieses Document wurde dann noch durch den von Soulié ans Licht gezogenen Heirathsvertrag Molières mit Armande Béjart bestätigt.

Ein lange festgehaltenes Vorurtheil wird aber so leicht nicht beseitigt. Es wird immer Einzelne geben, welche mit Begier jeden Anhalt ergreifen, um es aufs Neue begründen zu können. Diesen Anhalt bot erstens das Alter von Marie Hervé, Wittwe des Joseph Béjart, welche nach neueren Erhebungen älter als man bisher angenommen, nämlich schon 50 Jahre alt bei der Geburt Armande's (1643) gewesen sein soll, sowie eine am 10. März und 10. Juni 1643 von Marie Hervé ausgestellte Erbschaftsentsagungsurkunde, welche eine falsche Angabe des Alters Josephs und Madeleine Béjarts zu enthalten scheint, aus der man auf die Fälschung jener beiden von Beffara und Soulie ans Licht gezogenen Documente geschlossen, was noch dadurch verstärkt wird, daß Marie Hervé, ihrer vermeintlichen Tochter Armande eine Mitgift von 10,000 Livres, verschrieb, die sie, wie Einige meinen, damals gar nicht besitzen konnte, ihrer Tochter Geneviève dagegen keinerlei Mitgift gab; Madeleine ihre vermeintliche Schwester Armande aber zur Universalerbin einsetzte, was alles darauf hinweisen soll, daß Armande nicht die Tochter der Marie Hervé, sondern der Madeleine Béjart sei und die entgegengesetzte Angabe in den von Beffara und Soulié entdeckten Documenten auf Unterschiebung beruhe. — Obschon ich diese Schlußfolge keineswegs für so bindend halte als neuerdings Jules Loiseleur (a. o. a. O.) und nach ihm Lotheissen (in seinem Molière), so ist hier doch um so weniger Raum, auf diese Frage näher einzugehen, als

beide Schriftsteller andrerseits der Anschuldigung, daß Armande zugleich Molière's Tochter gewesen sei, entschieden entgegentreten, freilich aus keinem anderen Grunde, als weil sie den großen Dichter des Verbrechens der Blutschande nicht für fähig erachten, denn nach ihren Darstellungen, die es wahrscheinlich zu machen suchen, daß Molière aus Liebe zu Madeleine zur Bühne ging und mit ihr im zweiten Drittel des Jahres 1642 in Narbonne zusammengetroffen und in ein näheres Verhältniß getreten sei, würde im Uebrigen dem Verdachte, daß er der Vater der, nach ihnen, im Monat Januar oder Februar von Madeleine geborenen Armande sei, nur neuer Spielraum gegeben werden. Ich habe jedoch die Unwahrscheinlichkeit dieses Zusammentreffens und eines so frühen Verhältnisses zwischen Molière und Madeleine oben schon nachgewiesen.

Es ist wohl möglich, selbst wahrscheinlich, daß Molière vor der Zeit seiner Verheirathung zärtliche Verhältnisse zu Madeleine und zu Delle De Brie unterhielt, ein fester Anhalt dafür liegt aber keineswegs vor. Alle darüber vorhandenen Nachrichten kommen aus unsicherer Quelle. Nur ein Brief Chapelle's an Molière, welcher wie Loiseleur dargethan, aus dem Jahre 1659 stammt, also lange vor der Verheirathung Molières geschrieben ist, enthält eine Stelle, welche von dem weiblichen Einfluß handelt, unter dem er damals gestanden und gelitten haben muß. Es ist hier von drei Frauen die Rede und Moland glaubt darunter Madeleine, Delle De Brie und Delle Du Parc verstehen zu dürfen. Eine andere Stelle des Briefs nimmt aber noch auf eine gewisse Delle Menou Bezug, welche man für identisch mit Armande hält, die damals 16 Jahre zählte. Die Conflicte, um die es sich dort aber handelt, beziehen sich nur auf die Schwierigkeit der Rollenbesetzung, womit es ohne Zweifel zusammenhing, daß Melle Du Parc noch in demselben Jahre die Molière'sche Truppe zeitweilig verließ. Molière selbst muß dagegen nach diesem Briefe schon damals in einem zärtlichen Verhältniß zu Armande gestanden haben, von welcher Chapelle ein anmuthiges Bild entwirft.

Dies alles wird uns vorsichtig in der Aufnahme der über das eheliche Verhältniß Molière's, über den Leichtsinn und die Herzlosigkeit Armande's, über die Eifersucht und die Liebesqual ihres Gatten auf uns gekommenen Ueberlieferungen machen müssen. So viel sich übersehen läßt, haben sie fast sämmtlich ihren Ursprung in

dem obengenannteu Romane, der Grimarest'schen Lebensgeschichte Molière's und in gehässigen oder spöttischen Anmerkungen und Anspielungen der Zeitschriftsteller. Zuverlässige Nachrichten besitzen wir auch hierüber nicht. Und da wir nicht einmal einer Widerlegung der infamirenden und gewiß vollkommen nichtigen Beschuldigung bewußter Blutschande zu begegnen hatten, so wird uns auch hier der Mangel von Widerlegungen nicht wohl als vollgültiger Beweis des Zugeständnisses erscheinen dürfen. — Madeleine starb am 19. Februar 1672, wie es in La fameuse comédienne heißt, aus Gram über die schlechten Verhältnisse in Molières Hause. Gleichwohl hat sie Armande zur Universalerbin ihres Vermögens eingesetzt. Auch ist bemerkenswerth, daß jener Roman bald Armande, bald Molière der ehelichen Untreue beschuldigt, letzteren überhaupt in fast noch verwerflicheren Beziehungen darstellt. Gegen das Verhältniß, welches Armande mit dem jungen Schauspieler Baron unterhalten haben soll, sprechen die Thatsachen, da Baron nach Molière's Tode die Molière'sche Truppe mit La Thorillière, verließ, wahrscheinlich weil er schon damals ein Verhältniß mit dessen Tochter hatte, die er bald darauf heirathete. Dagegen ist es gewiß, daß Molière die letzte Zeit vor seinem Tode in völligem Frieden mit Armande gelebt. Boileau schildert den Schmerz derselben mit lebhaften Farben. Als man ihrem Gatten die Beerdigung verweigerte, soll sie in der Stadt herumgelaufen sein und darüber geklagt haben, daß man demjenigen das Grab verweigere, dem man doch Altäre errichten sollte. Dies widerspricht dem Urtheile Moland's, der von ihr sagt: „Sie scheint nie die Größe des Mannes erkannt zu haben, mit dem sie das Schicksal verbunden hatte." Auch hat die Schmähsucht der Zeit von hier an nur noch wenig an ihr auszusetzen gewußt, woraus sich ergiebt, daß es hauptsächlich Molière gewesen ist, den man in ihr anzugreifen suchte. Man weiß jetzt fast nichts mehr von ihrer Koketterie, ihren erwerbsmäßigen Buhlschaften zu berichten. Im Jahre 1677 verheirathete sie sich zum zweiten Male mit dem als Schauspieler unbedeutenden Guérin Estriché, welcher erst nach dem Tode Molière's, bei der von Ludwig XIV. anbefohlenen Auflösung des Theaters du Marais, zu dem Theater Guénégaud übertreten war. Ihr ferneres Leben bot den Zeitgenossen aber gar keinen Grund mehr zur Klage, da es vielmehr als ein musterhaftes gerühmt wird. Als Schauspielerin glänzte sie noch längere Zeit durch die Grazie ihres Talents, besonders in den Rollen, die Molière für sie geschrieben.

Erst 1694 verließ sie die Bühne und starb 1700. Ihr Bild soll in demjenigen zu finden sein, welches Molière in seinem Bourgeois Gentilhomme von Lucille entworfen, wonach sie mehr pikant und anziehend, als schön gewesen sein müßte.

Molière's Ecole des femmes erregte einen Sturm des Beifalls und des Mißfallens zugleich. Hof und Stadt — heißt es bei Moland — zerfielen in zwei feindliche Lager darüber. Fast Alles nahm für oder wider Partei. Ludwig XIV. und Boileau standen auf Seite des Dichters. Die Gegner fanden darin den Anstand, die Sittsamkeit und die Frömmigkeit aufs Gröbste beleidigt. Aber die es am lautesten schmähten, ergötzten sich vielleicht heimlich am meisten daran. Molière beantwortete diese Angriffe, an denen der Neid keinen geringen Antheil gehabt haben wird, mit einer dramatischen Causerie, in welcher er seine Gegner in genialer Weise verspottet.

La critique de l'école des femmes, ein Meisterstück seiner Gattung, blieb ein unerreichtes Muster für eine Menge von Nachahmungen. Sie wurde am 1. Juni 1663 zum ersten Male mit so großem Erfolge gegeben, daß sie bis 12. August 32 Mal wiederholt werden mußte. Der Dichter benützte auf diese Art das, was ihn doch gerade herabsetzen sollte, zu neuen Triumphen, von denen seine Feinde und Neider die Kosten zu tragen hatten. Die Berufung auf den Beifall des Publikums, welche Molière derjenigen auf Aristoteles und Horaz darin entgegenstellt, indem er Dorante sagen läßt: „Je voudrais bien savoir, si la grande règle n'est pas de plaire! Moquons nous donc de cette chicance où ils veulent assujetir le goût public et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous“ — hat zwar ihr Bedenkliches, war aber, worauf es hier lediglich ankam, ihres augenblicklichen Erfolges im Theater gewiß.

Natürlich rief dieser Erfolg aber neue Angriffe hervor, zu denen die comédiens de la troupe royale, welche, wie wir gesehen, schon einmal von Molière öffentlich angegriffen und verspottet worden waren, und sich von ihm in der königlichen Gunst für überflügelt hielten, willig die Hand boten. Zwar lehnten sie es ab, die Zélinde zu geben, mit welcher de Villiers*) Molière's Critique zu schlagen

*) De Villiers schrieb auch noch La vengeance des marquis und Lettre sur les affaires du théatre.

gedachte, doch nur weil sie derselben die rechte Bühnenwirkung nicht zutrauten. Wogegen sie sich nun selbst von einem der jüngeren Dichter ihrer Bühne ein Stück zu diesem Zwecke bestellten. Boursault's Le portrait du peintre trug in der That vorübergehend einen Erfolg davon. Doch sollten die Herren und Damen der königlichen Truppe dessen nicht froh werden, da Molière, und zwar, wie es im Stücke wiederholt heißt, im besonderen Auftrag des Königs, die Antwort nicht schuldig blieb.

Es entstand so sein Impromptu de Versailles, welches zuerst bei Hofe, dann aber auch vom 4. November an mit großem Erfolg im Palais Royal dargestellt wurde.*) Der Dichter fingirt darin eine Theaterprobe seiner eigenen Truppe und nimmt dies in geistvoller Weise zum Vorwand, die verschiedenen Darsteller des Hôtel de Bourgogne, ihre Manier und ihre persönlichen Schwächen, durch parodistische Nachahmung dem Gelächter zu überliefern. Doch auch die Marquis, welche er schon wiederholt zum Stichblatt seines Witzes gemacht und die man im Portrait du peintre ganz offen gegen ihn aufgehetzt hatte, kamen nicht besser davon. „Vous prenez garde — sagt Molière darin zu La Grange — à bien représenter avec moi votre rôle de marquis. —

Mad. Molière: Toujours des marquis!

Molière: Oui, toujours des marquis! Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un charactère agréable de théatre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie."

Es läßt sich hieraus erkennen, wie fest sich Molière schon jetzt in der Gunst des Königs gefühlt haben muß. Auch hatten die Gegenstücke der troupe royale, Montfleury's L'impromptu de l'hôtel de Condé und de Villiers La vengeance des marquis, von denen das erste Molière's Privatleben geißelte, das letzte aber die Marquis zur Rache aufforderte — wie es scheint nichts weiter zur Folge, als daß Ludwig XIV. dem beneideten Dichter einen neuen Beweis

*) Es erschien jedoch erst nach Molière's Tode in der Ausgabe von 1682 im Druck.

seiner Gunst in der Bewilligung einer jährlichen Pension von 1000 Livres zu Theil werden ließ. Eine andere Gunstbezeugung läßt sich darin erkennen, daß Molière beauftragt wurde, eine jener Balletkomödien zu schreiben, die damals bei Hofe besonders beliebt waren, und in denen der König sogar selbst sein Talent in der Kunst des Tanzes von diesem bewundern ließ.

Molière hat zu diesem Spiele, welches am 15. Februar 1664 unter dem Titel: Le mariage forcé zum ersten Male öffentlich aufgeführt wurde, die Motive theils dem Pantagruel des Rabelais, theils einem italienischen Stegreifspiele entlehnt. Es ist uns in zwei verschiedenen Formen überliefert worden, als Balletlibretto und als Lustspiel. Jenes erschien 1664, dieses 1668 im Druck.

Die glänzenden Feste, welche der auf der Höhe seines Glückes stehende König im Mai 1664 zu Versailles feierte, wurden die Veranlassung zu neuen Beweisen königlicher Gunst, da Molière in der Hauptsache die Ausführung derselben mit übertragen worden war. Außer Les fâcheux und Le mariage forcé wurden von ihm bei dieser Gelegenheit auch noch ein neues Ballet La Princesse d'Elide und die drei ersten Akte des Tartuffe zur Darstellung gebracht.

Der Princesse d'Elide lag Moreto's El desden con el desden zu Grunde. Doch konnte Molière keinesfalls mit dem Spanier zu wetteifern beabsichtigen, da bei der beschränkten Zeit, die ihm zu dieser Arbeit vergönnt war, sie so überhastet werden mußte, daß es ihm nicht möglich wurde, mehr als den ersten Akt metrisch zu bearbeiten. Auch war er schon durch die Form, in die der Stoff hier eingeschränkt werden mußte, hieran behindert. Denn nicht, wie dem spanischen Dichter, war ihm der Spielraum freier Gestaltung vergönnt, da ihm vielmehr die Aufgabe wurde, ein zur Verherrlichung eines fürstlichen Festes mit allerlei geheimen Beziehungen, sowie mit Musik und Ballet ausgestattetes, pomphaftes Schaustück zu liefern, weshalb er den Schauplatz auch zurück auf den conventionellen Boden derartiger Festspiele, in das alte Hellas, verlegte. Wenn sich daher auch nicht verkennen läßt, daß der Gegenstand in seiner Behandlung viel von dem phantasievollen Reiz und der psychologischen Feinheit der spanischen Dichtung eingebüßt hat, so erscheint es doch keineswegs angemessen, beide in einem auf die Werthschätzung der beiden Dichter bezüglichen Sinne miteinander zu vergleichen.

Was die bei jener Gelegenheit beliebte Darstellung der ersten drei Akte des Tartüffe betrifft, so ist sie häufig als ein diplomatischer Coup Molière's angesehen worden, um dieser gewagten Dichtung durch eine Art von Ueberrumpelung den Weg zur Veröffentlichung zu bahnen. Ich glaube jedoch, daß der Dichter sich anfangs nur nothgedrungen zu dieser Darstellung bereitwillig finden ließ. Gewiß würde er lieber das Ganze gegeben, der Hof es auch lieber empfangen haben. Dieser wünschte zweifellos ein ganzes Lustspiel zu diesem Feste von ihm, und begnügte sich wohl nur, weil es dem Dichter an Zeit, es zu schaffen, gebrach, mit dem Bruchstück.

Der Coup, den man dem Dichter hier zuschreibt, würde des diplomatischen Scharfblicks übrigens grade entbehrt haben, da der Erfolg, den die Dichtung selbst noch in dieser fragmentarischen Form hatte, Alle, die sich durch sie in ihrer Person und ihren Interessen verletzt fühlten, zum Widerstand gegen die Veröffentlichung derselben, in Bewegung setzte, und in Bewegung setzen mußte, worin sie natürlich von den zahlreichen Neidern und Gegnern des Dichters nach Kräften unterstützt wurden. In der That gab dieser Erfolg das Signal zu einem Sturme, der heftiger und feindseliger, als alle früheren war. Die Staatsgewalt wurde geradezu gegen Molière, als einen Verächter der Religion und des Glaubens angerufen, welcher die Sicherheit von Kirche und Staat ernstlich gefährde.

So sehr sich Ludwig XIV. auch an dem Stücke belustigt hatte, gab er diesem Andrängen doch so weit nach, die Veröffentlichung desselben zu verbieten. Fünf Tage nach der Vorstellung in Versailles hieß es bereits in der Gazette officielle: „Der König, immer bereit, allen Samen der Zwietracht in der Kirche zu unterdrücken, hat dies auch jetzt wieder durch das Verbot eines den Titel L'hypocrite tragenden Stückes gezeigt, dessen die Religion verletzender Charakter und dessen gefährliche Wirkungen von ihm in frommer Erleuchtung erkannt worden sind.*)

*) Ungleich milder drückt sich darüber die unter dem Titel Les plaisirs de l'Ile enchantée (1665) erschienene Beschreibung der Versailler Feste aus: Le soir Sa Majesté fit jouer les trois premiers actes d'une comédie, nommée Tartuffe, que le Sieur de Molière avait faite contre les hypocrites; mais, quoiqu' elle eût été trouvée fort divertissante, le Roi reconnût tant de conformité entre ceux qu'une veritable dévotion met dans le chemin du ciel et ceux qu'une

Es war um so mehr für Molière zur Ehrensache geworden, die Aufführung dieses Lustspiels doch endlich durchzusetzen, als er ohne Zweifel erkannte, daß es nicht nur in seinen Wirkungen auf das Leben, sondern auch in Bezug auf seinen dramatischen Werth das bedeutendste aller seiner bisherigen Werke war. Er ergriff zunächst das Auskunftsmittel, es in Privatkreisen vorzulesen. Auch entstand in der vornehmen Welt von Paris ein förmlicher Wetteifer, dieser Auszeichnung theilhaftig zu werden. Am 25. September erlangte Molière sogar die Erlaubniß, die ersten drei Akte in Villers Cotterets, bei dem Bruder des Königs, vor diesem nochmals zur Aufführung bringen zu dürfen, und am 29. November fand eine Privatvorstellung des inzwischen fertig gewordenen ganzen Stücks im Hause des Prinzen von Condé statt. Doch gelang es gleichwohl dem Dichter zunächst nicht, die Aufhebung jenes Verbots zu erlangen, da die Anfeindungen und Machinationen der Gegner ebenfalls ihren Fortgang nahmen. Wie weit sich diese verstiegen, beweist eine unter dem Titel: „Le roi glorieux au monde" vom Pfarrer von St. Barthélmy verfaßte und dem König gewidmete Schrift, in welcher Molière als „un homme ou plutôt un démon" geschildert wird, „vêtu de chair et habillé en homme et le plus signalé impie et libertin qui fût jamais dans les siècles passés, et qui avait eu assez d'impiété et d'abomination pour faire sortir de son esprit diabolique une pièce toute prête d'être rendue publique etc." „Il méritait par cet attentat sacrilège et impie un dernier supplice exemplaire et public et le feu même avant-coureur de celui de l'enfer pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine etc." Molière vertheidigte sich in einem Placet an den König, welches ein Meisterstück des Stils und ein glänzendes Denkmal des kühnen, freimüthigen Geistes ist, mit dem er den Kampf gegen die Gebrechen und Laster der Zeit aufnahm und durchfocht. „Les tartuffes sous main — heißt es darin — ont eu l'adresse de trouver grâce auprès de Votre Majesté et les origi-

vaine ostentation de bonnes oeuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la réligion ne pût souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu, qui pouvaient être pris l'un pour l'autre. Et quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, il la défendit pourtant en public et se prive soi même de ce plaisir, pour n'en pas laisser abuser à d'autres moins capables d'en faire un juste discernement.

naux enfin ont fait supprimer la copie, quelque innocente qu'elle fût et quelque ressemblante qu'on la trouvât."

Die Stimmung, in die er durch dies Alles versetzt wurde, bricht hier und da in seinem nächsten Werke: Don Juan ou le festin de pierre, hervor*), welches in seinen Angriffen auf die Zustände der damaligen Gesellschaft kaum minder kühn, wenn auch vielleicht nicht ganz so offen ist. War der Tartüffe gegen den unter dem Deckmantel der Frömmigkeit heimlich um sich fressenden Mißbrauch der priesterlichen Seelsorge und des kirchlichen Einflusses gerichtet, so erhob sich der Don Juan gegen die Gefahren des unter dem Deckmantel einer glänzenden, aber vom Unglauben zersetzten Bildung versteckten, durch diese verführerische Außenseite bestechenden und in der Brutalität seiner Lüste sich auf die Vorrechte der Geburt und des Reichthums stützenden, Himmel und Hölle trotzenden Egoismus. In gewissem Sinne ist also der Don Juan das Gegenbild zum Tartüffe. Der Scheinheiligkeit ist hier der Unglaube gegenübergestellt.

Man hat den prophetischen Blick gerühmt, welchen der Dichter in diesen beiden Stücken gezeigt. „Molière — sagt Moland — créant le Tartuffe a découvert les dangers et les désastres qui allaient naître de l'ambition hypocrite dirigeant et exploitant la piété étroite et mal entendue. Pour se rendre compte de l'opportunité de la satire, il faut se placer à une trentaine d'années à l'époque où elle parut, on se trouve alors dans le milieu pour lequel elle a été faite à l'avance. La France était devenue la maison d'Orgon." Dies mag für den Tartüffe gelten: Dagegen war der Gedanke, welcher den Don Juan beseelt, dem Dichter schon in der spanischen Quelle gegeben, so daß es schwer wird, mit Moland anzunehmen, Molière habe hier schon Zustände im Geiste vorausgesehen, wie sie erst unter der Regentschaft über Frankreich verhängt wurden und

*) So z. B. in der Stelle: Il n'y a plus de honte maintement à cela l'hypocrisie est un vice à la mode et toutes les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer; la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure; mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui de sa main ferme la bouche à tout le monde et jouit en repos d'une impunité souveraine.

in der Scene mit dem Armen den endlichen Sieg der Humanität über die Schrecken derselben vorausgeahnt.

Wie groß die Wirkungen des Tartüffe und des Don Juan auch immer gewesen sein mögen, so hat der erste weder das Umsichgreifen der religiösen Heuchelei, noch der letzte das der schamlosesten und brutalsten Egoität, des frivolsten Unglaubens zu hindern vermocht. Sollte dieses nicht lehren, daß die unmittelbaren Wirkungen des Dramas und der Bühne auf bestimmte Zustände des Lebens doch nicht unter allen Umständen so bedeutende sind, wie man gewöhnlich glaubt, daß es hierzu vielmehr immer noch anderer Bedingungen bedarf?

Don Juan ou le Festin de Pierre wurde am 15. Februar 1665 zum ersten Male mit großem Erfolge gegeben. Die Angriffe, die auch diese Dichtung wieder hervorrief, führten zur sofortigen Unterdrückung verschiedener Stellen, unter denen auch die Scene zwischen Don Juan und dem Armen war. Das Stück wurde dann aber unbeanstandet bis zum Schluß des Theaterjahrs wiederholt, von hier an jedoch nicht wieder aufgenommen. Wogegen nun eine Schrift: Observations sur une comédie de Molière intitulée: Le festin de Pierre, par le Sieur Rochemont voll der heftigsten Anschuldigungen, erschien, die zwei Gegenschriften hervorrief: Lettres sur les observations etc. und Réponse aux observations etc. Daß aber Molière durch seine letzten poetischen Veröffentlichungen in der Gunst des Königs nichts eingebüßt hatte, geht deutlich aus der Thatsache hervor, daß seine Truppe noch im August d. J. den Titel der Comédiens du Roi und eine jährliche Pension von 6000 Livres erhielt *), was Molière gewiß nicht entmuthigen konnte, auf der von ihm eingeschlagenen Bahn weiter vorzuschreiten. Seine Gesuche um die Erlaubniß zum Druck des Don Juan blieben dagegen erfolglos. Erst nach seinem Tode gelangte das Stück in der von La Grange veranstalteteu Ausgabe (1682) in abgeschwächter Gestalt zur Veröffentlichung und erst die 1694 in Brüssel bei Georges de Backer erschienene Ausgabe brachte den unverkümmerten Text. Auf der Bühne erschien es schon etwas früher, 1677, also immer noch erst nach Mo-

*) Es scheint, daß seine persönliche Pension von 1000 Livres bestehen blieb was also zusammen 7000 Livres ergab, mit denen die Truppe in den Rechnungen später subventionirt erscheint.

lière's Tode in einer von Thomas Corneille unternommenen, von allen verfänglichen Stellen gereinigten Ueberarbeitung in Alexandrinern, wodurch schon allein dem Geist dieser Dichtung, deren Kraft, Lebendigkeit und natürliche Frische unstreitig mit auf der vorzüglichen Behandlung der Prosa beruht, verändert und abgeschwächt werden mußte. Es ist hier vielleicht am Ort, an einen hierauf mit bezüglichen Ausspruch Schillers zu erinnern. „Die Eigenschaft des Alexandriners — schreibt er an Goethe — sich in zwei gleiche Hälften zu trennen und die Natur des Reimes, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmt nicht blos die Sprache, sondern auch den ganzen innern Geist dieser (der französischen) Stücke. Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel eines Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bette des Prokrustes gezwängt."

Der Erfolg, welchen diese neue Bearbeitung auf der französischen Bühne errang, von der De Visé sagen konnte, daß sie nichts von der Schönheit des Originals verloren, wohl aber neue Schönheiten gewonnen habe und die sich bis 15. Januar 1847 auf ihr erhielt, würde freilich allein schon beweisen, daß der Alexandriner dem französischen Geiste besonders gemäß ist, wenn nicht ein Theil dieses Erfolgs mit auf Rechnung des Stoffs käme.

Spanischen Ursprungs, wurde derselbe soviel wir wissen, zuerst von Tirso de Molina dramatisch behandelt, dann von Cicognini und etwas später von Onofrio Giliberti de Solofra, in Prosabearbeitungen auf die italienische Bühne gebracht und hier sehr bald von den Stegreifspielern ergriffen. In dieser Gestalt kam er auch nach Paris. Gebrüder Parfait haben in ihrem italienischen Theater den Entwurf dazu mitgetheilt. De Villiers, vom Hôtel de Bourgogne, und Dorismond, vom Théâtre de Mademoiselle, waren dann Molière mit Uebertragungen des Giliberti'schen Stückes vorausgegangen, während fast gleichzeitig die Pariser spanische Truppe das Tirso de Molina'sche Original spielte. Alle diese Fassungen, die sämmtlich einen, nur mehr oder weniger großen Erfolg hatten, waren ohne Zweifel Molière bekannt. Wenn er sich überwiegend an die italienische Ueberlieferung hielt, so

ist doch das Werk des Spaniers ebenfalls fruchtbringend für ihn gewesen. Molière hat gegen diesen die Handlung beträchtlich vereinfacht, weil er die Einheit der Zeit möglichst wahren und wenigstens im einzelnen Akt sich keinen Scenenwechsel gestatten wollte, wenn er diesen im Uebrigen auch nicht ganz von sich abzuweisen vermochte. Dafür hat er einige dem ursprünglichen Stoffe fremde Elemente in seine Handlung eingeführt: die Scenen mit Don Carlos, deren Motive ebenfalls spanischen Ursprungs sind, und die Scene mit dem Armen. Er hat sie benützt, um seinem Helden, obschon er in ihm gerade darstellen wollte, welch ein furchtbares Ding „un grand seigneur méchant homme“ sei, doch einige Züge der Ritterlichkeit und der Menschlichkeit zu leihen, und hierdurch der Theilnahme der Zuschauer etwas näher zu bringen. Er hat den phantasievollen Reichthum der Erfindung des Spaniers und den Glanz seiner bilderreichen Lyrik, durch eine Fülle von Witz und Satire, durch reicheren philosophischen Gehalt der geistvollen, dialektisch gewandten Sprache und ein kunstvolleres jeu de théâtre ersetzt, welches letztere sich besonders in der Scene Don Juan's mit den beiden Landmädchen zeigt. Die Behandlungsweise Tirso de Molina's ist ungleich, doch herrscht darin das Pathetische vor, bei Molière dagegen der Lustspielton. Dies thut aber der Gewalt der Tragik, die sich bei ihm aus den Scenen eines frivolen und frevelhaften Uebermuthes und Trotzes entwickelt, durchaus keinen Abbruch. Diese wirkungsvolle Mischung des Komischen, ja selbst des Burlesken mit dem Tragischen, welche die französischen Theoretiker der Zeit noch so entschieden ablehnten und in der er seine Vorbilder in der Commedia dell' arte so weit übertraf, weisen dieser Dichtung nicht blos unter den Werken Molière's, sondern unter den Werken der französischen Bühne überhaupt, eine besondere Stellung und einen hohen Rang ein, wenn ich sie auch keineswegs, wie einzelne der neueren französischen Literarhistoriker, auf eine Linie mit Werken wie Hamlet oder Faust stellen kann, von denen sie vielmehr noch durch eine gewaltige Kluft getrennt ist.

Nur von der Balletcomödie L'amour médecin unterbrochen, welche am 15. September 1665 erstmalig in Versailles zur Aufführung kam*) und zu den Stücken gehört, welche die Zustände und die Aus-

*) Die erste Ausgabe ist vom Jahr 1666.

übung der ärztlichen Wissenschaft jener Tage satirisch beleuchten und geißeln, schließt sich an die genannten beiden großen Arbeiten des Dichters, diejenige an, welche fast ohne Ausnahme von den Franzosen als der Höhepunkt nicht nur seiner dramatischen Kunst, sondern auch als der des ganzen modernen Lustspiels betrachtet wird: Le misanthrope.

Die Beurtheilung, welche dieses Stück von A. W. Schlegel erfahren, ist dagegen eine sehr absprechende. Schlegel hat Molière überhaupt nicht nach Verdienst gewürdigt, er hat namentlich seine Bildung, die Höhe und den Umfang seiner Weltanschauung weit unterschätzt. Es ging ihm mit Molière, wie Lessing mit Corneille und Voltaire. Gleich ihm hatte er mit der Ueberschätzung zu kämpfen, welche diesen Dichtern damals nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland zu theil wurde. Nicht mit Unrecht sahen beide darin eines der Hindernisse einer eigenthümlichen Entwicklung ihrer vaterländischen Bühne. Lessing hatte sich in seinem Kampfe nur gegen die Tragödie der Franzosen und deren Theorie gewendet, das Lustspiel aber fast unberührt gelassen, ja eher empfohlen, das bürgerliche Drama Diderot's sogar bei uns eingeführt. Schlegel glaubte sich nun berufen den französischen Einfluß auch noch nach dieser Seite zu brechen. Es konnte nicht fehlen, daß er dabei ebenfalls wieder über das Ziel schoß, die Mängel allzusehr beleuchtete und die Vorzüge in Schatten stellte. Nirgend erscheint mir sein Urtheil jedoch zutreffender als gerade bei der hier vorliegenden Dichtung: „Der Misanthrop — heißt es bei ihm — der, wie man weiß, Anfangs kalt aufgenommen wurde, ist noch weniger lustig als der Tartüffe und die gelehrten Frauen; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr es ist gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle, welche der dramatischen Bewegung nur scheinbar das Leben fristen, der Zwist mit Oronte über das Sonett und dessen Schlichtung, die Entscheidung des Processes, wovon man immer nur hört, die Entlarvung der Celimène durch die Eitelkeit der beiden Marquis und durch die Eifersucht Arsinoë's: diese Vorfälle hängen nicht unter einander zusammen."

Molière hatte bisher die Fabel fast immer nur anderen Dichtern entlehnt. Er hat nach dieser Seite seine Erfindungskunst nur wenig entwickelt, die sich doch in seiner auf der intimsten Naturbeobachtung

beruhenden Darstellung der Charaktere, ihrer Wechselbeziehungen und Situationen so überaus reich und treffend gezeigt. Jetzt tritt er zum ersten Male auch hierin noch selbständig auf und es kann kaum befremden, wenn man ihn etwas weniger glücklich dabei als auf dem ihm schon so geläufigen Gebiete findet — ein Contrast, der um so auffälliger hervortreten mußte, je höher die dabei gestellte Aufgabe war, je vollendeter er sich darin in der Zeichnung und Entwicklung einzelner Charaktere und einzelner Situationen, so wie in der Behandlung des Verses und der Sprache zeigte, je feiner die Satire und der Witz, je reicher und tiefer der Gedankengehalt dieser neuen Dichtung war.

Wenn die heutigen französischen Literargeschichtschreiber sich meist an diesen, gewiß nicht zu unterschätzenden, Vorzügen in dem Umfange genügen lassen, um dieses Lustspiel für den Gipfel der ganzen komischen dramatischen Literatur zu erklären, so vergessen sie doch, daß ihm nach den von ihnen noch immer hoch gehaltenen Vorschriften des Aristoteles, eines der wesentlichsten Merkmale dazu fehlt; insofern dieser Philosoph nicht unmittelbar in den Charakteren und Situationen, sondern erst in der Handlung d. i. in einer bestimmten Art der Verknüpfung der einzelnen Charaktere und Situationen zu einem einem bestimmten Zweck entsprechend geordneten Ganzen, das erste Erforderniß eines jeden Drama's gesehen hat. Denn obschon Handlung ohne Charaktere und Situationen nicht denkbar ist, so können diese doch in sehr vollendeter Weise zur Darstellung kommen, ohne deshalb dramatische Bedeutung gewinnen zu müssen, ohne eine dramatisch entwickelte, in sich abgeschlossene Handlung zu bilden. Das ist nun gerade in dem vorliegenden Stücke der Fall, in welchem der Dichter die aus einer zu hohen Meinung von sich selbst entspringende Einseitigkeit einer in Menschenfeindlichkeit ausartenden ideellen Lebensauffassung im komisch satirischen Lichte darzustellen beabsichtigte. Es scheint jedoch, daß er selbst allzusehr auf der Seite des Alceste stand, um dies völlig erreichen zu können. Das Unbefriedigende und Peinliche des Stücks liegt nicht sowohl, wie man öfter gesagt hat, darin, daß ein im Grunde edler und ehrenhafter Charakter wegen einer ihm anhaftenden Einseitigkeit in ein komisches Licht gestellt wird, da dies ja in so vielen Stücken mit Erfolg geschieht, als darin, daß dieses Licht ein so unsicheres schwankendes ist, und den Beschauer in Zweifel läßt, ob der Dichter

die Einseitigkeit seines Helden auch wirklich satirisch beleuchten wollte oder dieselbe nicht doch zuletzt bis zu einem bestimmten Grade selbst für berechtigt hielt. Auch hat Alceste in der That vollkommen Recht mit der Welt, in der man ihn bisher leben gesehen, zu brechen, selbst mit Elianten, die sich so rasch für die ihr von ihm verweigerte Liebe zu entschädigen weiß. Sein Unrecht und seine Beschränktheit besteht einzig darin, daß er in dieser Welt, schon die Welt überhaupt sieht, daß er sie gerade vorzugsweise in diesen flachen, zweideutigen Elementen gesucht und in ihnen allein schon zu finden geglaubt, daß er sich von ihr durch Climène und Philinte so mächtig angezogen gefühlt hat. Gerade diese Beschränktheit und Einseitigkeit hat aber der Dichter ins volle Licht zu setzen versäumt oder doch die dafür ins Spiel gebrachten Mittel nicht glücklich gewählt. Eine zweite Schwäche des Stücks liegt aber in der schon von Schlegel hervorgehobenen Armuth der Handlung und in dem geringen thätigen Antheil, den Alceste selbst an dieser noch nimmt. Einen Menschenfeind verliebt und verliebt in einen seiner unwürdigen Gegenstand darzustellen, bot ohne Zweifel ein Motiv von komischer Wirkung dar. Da die Liebe in ihren Wirkungen ganz unberechenbar, so nehme ich auch an diesem Verhältnisse durchaus nicht den Anstoß, den Schlegel genommen hat. Allein dieses Verhältniß, welches bis zu seinem endlichen, gleich von Anbeginn drohenden Bruche eine nur mäßige Entwicklung hat, ist für fünf Akte doch wohl zu unbedeutend. Wie gering aber ist selbst an ihr noch der Antheil Alceste's. Was trägt er zu dieser Entwicklung eigentlich bei? Ja, wie unbedeutend ist selbst noch die seines eigenen Charakters, der bis zu dem Entschlusse, die Welt zu verlassen und sich in Einsamkeit zu begraben, keine weitere Steigerung erfährt. Auch die schließliche Entlarvung der koketten Celimène und der daraus entstehende Bruch wird, wie Schlegel schon richtig bemerkt, weniger durch ihn, als durch andere Personen herbeigeführt. Alceste erscheint darin ganz nur als eine träge, contemplative, theoretische Natur, die zwar eine strenge Kritik an ihren Umgebungen ausübt, ohne doch selbst irgend bemüht zu sein, Besseres aufzusuchen oder Besseres aus ihnen zu entwickeln, weil er an dem Erbübel der französischen Tragödienhelden leidet, mehr zu reflectiren, als zu handeln. Alceste hat hierin einen verwandten Zug mit Hamlet und gewiß würde der Dichter diese Seite seiner Natur und seines Charakters eben so gut zum Gegenstande einer

komischen Handlung von großer Wirkung haben machen können, wie sie Shakespeare in so mächtiger Weise zum Gegenstande einer tragischen Handlung gemacht hat. Die Aehnlichkeit Hamlets und Alceste's ist aber nur eine äußerliche. An dramatischer Bedeutung stehen sie weit von einander ab.

Der Misanthrope wurde am 4. Juni 1666 zum ersten Male gegeben und erschien auch in diesem Jahre im Druck. Die Kritik sprach sich ganz ungetheilt lobend darüber aus. Er hatte 20 Wiederholungen, denen nach einiger Unterbrechung noch fünf weiterefolgten. Dies war ohne Zweifel ein gutes Ergebniß, es blieb aber doch hinter dem, den die meisten der übrigen Hauptwerke des Dichters bei ihrem Erscheinen gefunden, zurück.

Dem Misanthrope folgte noch in demselben Jahre Le médecin malgré lui*), also wie der Titel schon andeutet, wieder eins der gegen die Aerzte gerichteten Stücke, dem zwei frühere kleine Farcen des Dichters: Le Fagotier und Le médecin par force zu Grunde liegen sollen, wie diesen selbst wieder Stegreifspiele des italienischen Theaters. Doch sind wohl noch einzelne Züge einer alten französischen Farce entlehnt, deren Quelle ein von Moland mitgetheiltes fabliau zu sein scheint. Das auf das volle Lachen ausgehende, ins Possenhafte schweifende Stück erreichte vollständig diesen Zweck und hatte einen unbestrittenen Erfolg.

Ein so großer Dichter Molière auch war, ordnete er sein poetisches Interesse dem des Theaterdirectors doch vielfach unter. Dem schauspielerischen Effecte brachte er nur zu oft manche höhere Forderung zum Opfer und wie er, um seinen Dichtungen auf der Bühne eine größere Anziehungskraft zu geben, sie in ganz unmittelbare Beziehung zu bestimmten Persönlichkeiten des Lebens zu bringen liebte, nahm er bei ihrer Ausführung aus gleichem Grunde auch wieder Rücksicht auf das besondere Talent, auf die Persönlichkeit seiner einzelnen Darsteller. Größer noch waren die Rücksichten, die er auf die Neigungen, den Geschmack und die Wünsche seines Königs zu nehmen hatte. Sie rissen seine poetische Thätigkeit öfter in eine Bahn, die er sonst schwerlich verfolgt haben würde. Wenn diese Nachgiebig-

*) Erste Ausgabe 1667.

keit aber auch einen Theil seiner dichterischen Kraft absorbirte, so kam sie seinen ernsteren Arbeiten doch wieder zu Gute, weil er hierdurch für sie in der Gunst des Königs einen mächtigen Rückhalt gegen die Anfeindungen seiner unzähligen Neider und Feinde gewann. Doch hat Despois*) theils nachgewiesen, theils wahrscheinlich gemacht, daß das Verhältniß Molière's zu Ludwig XIV. keineswegs ein so vertrauliches war, wie es verschiedene darüber in Umlauf gebrachte Anecdoten glauben lassen möchten.

In Folge dieser Rücksichten waren nun auch in den Jahren 1666 und 67, neben den schon berührten ernsteren Arbeiten die Balletcomödie Mélicerte und das Ballet des muses mit der Pastorale comique und dem kleinen reizenden Lustspiel: Le sicilien ou l'amour peintre entstanden, welches letztere, wie man sagt, Beaumarchais zu seinem Barbier von Sevilla mit angeregt haben soll.

Inzwischen hatten aber die Anstrengungen Molière's nicht hingereicht, den Tartuffe zur Aufführung bringen zu dürfen. Doch scheint es ihm endlich gelungen zu sein, mündlich die Genehmigung des König dazu unter gewissen Bedingungen zu erlangen, so daß er, eine Abwesenheit des letztern benutzend, der sich auf den Kriegsschauplatz nach Flandern begeben hatte, ihn am 5. August 1667 öffentlich unter dem Titel L'imposteur zur Aufführung bringen ließ. Obschon er den Tartuffe in einen Weltmann verwandelt und die anzüglichsten Stellen unterdrückt oder gemildert hatte, erhob sich doch sofort ein neuer Sturm gegen ihn, welcher schon am nächsten Tage ein polizeiliches Verbot dieses Stücks, zur Folge hatte. Erst zu Anfang des Jahres 1669 erlangte der Dichter endgiltig das Recht zur öffentlichen Aufführung desselben, welche am 9. Februar d. J. mit ungeheuerem Erfolg endlich statt hatte.

Die Scheinheiligkeit war schon von Alters her, sowohl in Frankreich, wie in Italien ein Gegenstand der Verspottung gewesen. Molière erhielt daher die Anregung zu seiner Dichtung nicht nur vom Leben. Er konnte den Charakter der Scheinheiligen und seine Verspottung schon in den alten Fabliaux und Farcen, im Gedichte vom Fuchs, im Roman von der Rose, in der Satire Ménippée, im Decamerone des Boccaccio, in der Mandragola des Machiavelli und in

*) Le théâtre français sous Louis XIV. S. 30 ff.

den Lustspielen Aretinos finden. Moland weist auf verschiedene Aehnlichkeiten des Tartuffe mit einzelnen dieser Dichtungen hin, besonders auf die mit Aretin's Lo ipocrito.*)

Obschon die Angriffe auch jetzt noch nicht schwiegen, war der Erfolg doch ein zu großer, als daß die Dichter und Theater sie offen ausgeübt hätten. Die dramatische Satire, La critique du Tartuffe, ein sehr mittelmäßiges Machwerk, kam, wie es scheint, gar nicht zur Aufführung. Wohl aber bemächtigten sich die Geistlichen dieses Streits, deren Feindseligkeit sich bis weit über das Grab des Dichters hinaus erstreckte. Keine Geringeren als Bourdalone und Bossuet betheiligten sich daran.

Molière's Tartuffe ist zu allgemein bekannt, um auf den Inhalt desselben näher hier einzugehen. Er ist voll dramatischer Bewegung, voll dramatischen Lebens. In der Zeichnung und Entwicklung der Charaktere, die hier tiefer, als in allen seinen übrigen Stücken von ihm erfaßt worden sind, erscheint er auf seiner vollen Höhe. Dagegen sind gegen die Auflösung mit Recht Bedenken erhoben worden. Ob Molière in diesem Stück die eigentliche Sphäre des komischen Dichters nicht überschritten, ist eine Frage, die gewiß zu allen Zeiten in verschiedenem Sinne beantwortet werden wird. Es wird immer einen gemischten und getrübten Eindruck machen, wenn Dinge, welche vorzugsweise unter den sittlichen Gesichtspunkt fallen und eine ernste Beurtheilung fordern, unter den des Lächerlichen gestellt und hiernach behandelt werden. Nicht, daß ernste Gegenstände nicht ebenfalls ihre lächerlichen Seiten darbieten und diese hervorgekehrt werden können, sondern nur weil die Schwierigkeit diese allein und nicht zugleich das, was eine ernste Behandlung fordert, ins komische Licht zu ziehen, eine so große ist. Ich glaube, daß Molière dieser Schwierigkeit durch eine übertreibende Darstellung des Lächerlichen begegnen zu können glaubte, so daß das Stück hierdurch zuweilen an das Chargirte streift. Shakespeare ist in der komischen Behandlung ernster Gegenstände vielleicht weiter, als Molière gegangen, aber er hat jene Gefahr glücklicher zu umgehen gewußt. Die Schlechtigkeit Don Juans (in Viel Lärm um nichts), der Egoismus und die Rachsucht Shylocks bleiben unsrer Verurtheilung vollständig preisgegeben, obschon die Verkehrtheit ihrer

*) Moland, Molière et la comédie italienne. II. édit. Paris, 1867. S. 209.

Handlungsweise ins komische Licht gerückt ist. Und während Molière gerade das Gefährliche seines Gegenstandes hervorhebt, ist Shakespeare immer bemüht, der Gefahr, mit welcher die Situationen drohen, im Voraus die Spitze abzubrechen und uns einen heiteren Abschluß erwarten zu lassen. So zittern wir nicht vor Shylocks Messer, weil die Gegenwart Porzia's im Gewande des Richters uns einen heiteren Ausgang verbürgt. So brauchen wir um das Schicksal Hero's nicht allzu bekümmert zu sein, weil wir bereits wissen, daß ihre Unschuld an's Licht kommen wird.

Die ästhetischen Bedenken, welche sich hiernach gegen den Molièreschen Tartuffe erheben lassen, werden aber durch die Vorzüge dieser Dichtung niedergeschlagen, welche immer als ein Meisterstück der französischen Bühne, ja der ganzen neueren Bühne zu betrachten sein wird.

Zwischen den beiden ersten öffentlichen Vorstellungen dieses Stücks trat der Dichter mit seinem Amphitryon (13. Juni 1668) und seinem George Dandin (18. Juli 1668) hervor.*) Beide Stücke machen in übermüthiger Weise den Ehebruch zum komischen Gegenstande der Darstellung, nur daß in jenem das Weib ihn bewußtlos in der vollen Unschuld der Liebe, in diesem aber in bewußter Auflehnung gegen die Pflichten der Ehe vollzieht. Beide geben den betrogenen Ehemann unbarmherzig dem allgemeinen Gelächter Preis. Es ist hier allerdings nichts oder nur sehr wenig von dem zu finden, was Molière doch selbst in seinem 1664 an den König gerichteten Placet als die Aufgabe (devoir) der Komödie bezeichnet hatte, nämlich indem sie vergnüge, zu bessern. Eher könnte man im George Dandin, welchem wahrscheinlich Boccaccio's vierte Novelle des siebenten Tages zu Grunde liegt eine Aufforderung zu schamloser Leichtfertigkeit finden. Der sophistischen Lobpreisung fehlt es aber auch hier nicht an Gründen der Rechtfertigung. Au dénouement — (heißt es in einer Schrift von E. Rombert) — „le vice representé par Angélique quitte la partie impuni et triomphant, tandis que la sottise representée par George Dandin est seule châtiée. Il est vrai; mais une oeuvre d'art n'embrasse pas le monde entier, on ne saurait tout dire à la fois.“ „Molière,

*) Die erste Ausgabe des Amphitryon erschien 1668, die des George Dandin 1669.

heißt es dann weiter, wollte eben nur die Thorheit des über seine Verhältnisse hinausgehenden George Dandin, nicht aber die übrigen dargestellten Gebrechen angreifen, das war sein Recht, nur dort, nicht aber hier, habe man also Belehrung von ihm zu fordern."

Amphitryon steht beträchtlich höher als George Dandin. Er ist dem Plautus nachgebildet, worin Molière übrigens in Rotrou schon einen Vorläufer hatte. Er übertrifft aber das Vorbild an Feinheit und Reichthum der komischen Erfindung. Bemerkenswerth ist noch die metrische Behandlung des Stückes, welches in freien Versen mit gekreuzten Reimen geschrieben ist.

Auch dem ebenfalls in diese Zeit fallenden Avare, — er wurde zum ersten Mal am 9. September 1668 gegeben *) — diente Plautus zum Vorbild. Er ist, wie der Aridosio des Lorenzino de' Medici, den Larivey unter dem Titel: Les Esprits, ins Französische übertrug, der Aulularia nachgebildet. Moland weist noch überdies auf einige Aehnlichkeiten des Molière'schen Stückes mit Ariosto's I suppositi, mehreren Canevasi der Commedia dell' Arte und La belle Plaideuse des Boisrobert hin. Anfänglich hatte das Stück übrigens nicht den erhofften Erfolg und es ist immerhin wahrscheinlich, daß J. J. Rousseau den Grund davon traf, indem er sagte: „Es ist ein großes Laster, geizig zu sein und Wucher zu treiben, aber es ist ein noch viel größeres, daß ein Sohn seinen Vater bestiehlt, ihm alle Ehrfurcht verweigert, ihm tausend beleidigende Vorwürfe macht und als dieser hierdurch aufgebracht, ihn mit seinem Fluche bedroht, mit der Miene eines Possenreißers antwortet, daß er mit seinem Geschenke nichts anzufangen wisse." Goethe hielt es dagegen mit Recht für einen großen Zug in Molières Geizigen, daß dieses Laster das natürliche Gefühl zwischen Vater und Sohn zerstört habe, allein er bezeichnete diesen Zug zugleich als einen tragischen. Dem Tragiker würden zwei Wege offen gestanden haben, diesen Zug zu benützen, er würde die Schuld des Vaters in dem Sohne haben fortwirken und diesem hierdurch seinem Untergange mit zutreiben, oder ihn tugendhaft aus dem Conflicte, in den ihn des Vaters Schuld verstrickt, hervorgehen lassen gekannt haben. Daß aber von Molière dies Verbrechen und die Unnatur des Sohnes nicht nur — wozu er berechtigt war — als die Folge der Verbrechen

*) Der erste Druck ist von 1669.

und der Unnatur des Vaters hingestellt, sondern zugleich die Lacher auf des ersteren Seite gezogen werden und dieser gewissermaßen triumphirend aus den Conflicten des Stücks hervorgeht, wird auf jedes natürliche Empfinden einen peinlichen Eindruck machen.

Molière hat der Handlung seines Stücks eine ungleich reichere, kunstvollere Entwicklung gegeben, als sie es bei Plautus hatte. Dies hat ihn aber genöthigt, die Lebensumstände der Hauptfigur zu compliciren. Harpagon ist kein gewöhnlicher Geiziger, der sich auf die äußerste Nothdurft zurückzieht. Er glaubt seiner Geburt, seinem Stand, seinem Reichthum gewisse Rücksichten schuldig zu sein. Diese Rücksichten und die ihm noch überdies verliehene Verliebtheit gerathen mit seinem Geiz in einen lächerlichen Conflict. Doch wenn dies auch dazu beigetragen, dem Lächerlichen eine größere Mannichfaltigkeit zu geben, so wird man doch Schlegel einräumen müssen, daß die Anhäufung so vieler verschiedener, sich hier und da sogar widersprechender Züge den Charakter etwas Chargirtes und Gesuchtes giebt. Immerhin gehört der Geizige zu den bedeutendsten Schöpfungen Molière's und hat durch die der Schauspielkunst in dem Hauptcharakter gestellte bedeutende und glänzende Aufgabe einen ausdauernderen Erfolg, als die meisten anderen seiner Stücke auf der Bühne, besonders der deutschen, gehabt.*)

Es folgte jetzt wieder eine Reihe für den Hof gearbeiteter Festspiele und Balletkomödien: Monsieur de Pourceaugnac (6. October 1669), Les amants magnifiques (4. Februar 1670), Le bourgeois gentilhomme (13. October 1670) und Psyché (17. Januar 1671)**). Unmittelbar nach der Darstellung des ersten dieser Stücke, erschien das schon früher erwähnte Pamphlet: Elomire hypocondre ou les médecins vengés von dem Pseudonym: Le boulanger de Chaloussay. Es ist nicht wie der Titel annehmen läßt, zur Vertheidigung der Aerzte geschrieben, sondern ein Angriff auf den Privatcharakter des Dichters. Der Verfasser, welcher mit den Verhältnissen desselben, die er geflissentlich entstellt hat, vertraut gewesen sein muß, ist gleichwohl unerkannt geblieben.

*) Der Geizige wurde zweimal in Versen bearbeitet. Das erstemal 1775 von Maihol. Das zweitemal in Blankversen von dem Grafen St. Leu, (Louis Bonaparte) Rom 1825, mit einem Essai sur la versification.

**) Sie erschienen der Reihenfolge nach zuerst 1670, 1682, 1671 und 1671 in Druck.

Zu Les amants magnifiques gab Ludwig XIV. selbst die allgemeinen Umrisse an: Zwei fürstliche Nebenbuhler sollten bei einem Aufenthalte während der pythischen Spiele im Thale von Tempe in der mit allem Aufwand der Galanterie ausgestatteten Bewirthung einer schönen Prinzessin wetteifern. Molière lehnte sich bei seiner Darstellung an Corneille's Don Sanche de Aragon und seine eigne Princesse d'Elide an. — An der Psyché arbeitete er im Verein mit Corneille, Quinault und Lully. Lully war überhaupt der musikalische Mitarbeiter an all seinen höfischen Spielen. — Den bedeutendsten selbständigen Werth der vier hier vorliegenden Stücke hat aber entschieden Le bourgeois gentilhomme. Er ist im Genre der spanischen Comedias de figuron gearbeitet und streift dabei an das der pièces à tiroir, wobei er vielfach, besonders am Schluß, in die Burleske übergeht. Auch gehört er zu denjenigen Stücken Molière's, in denen die Zeitfarbe zu sehr dominirt, als daß es heute ganz unmittelbar die frühere Wirkung noch ausüben könnte. Es wird den Eindruck des Veralteten machen, wenn man es nicht unter den historischen Gesichtspunkt rückt und ihm hierdurch ein neues, der ursprünglichen Absicht fremdes Interesse verleiht.

Les fourberies de Scapin, welche am 24. Mai 1671 *) zu erster Aufführung kamen, sind dem Phormion des Terenz verwandt. Auch sollen ein paar Scenen eines von seinem Schulfreund Cyrano de Bergerac verfaßten Stücks, Le pédant joué, darauf eingewirkt haben. Der Vorwurf Boileau's, daß Molière seiner Kunst zuweilen durch possenhafte Uebertreibung geschadet **), bezog sich vor allem auf dessen Scapin. In der That geht dieses Stück sehr ins Burleske über und beweist, welchen Einfluß die Commedia dell' arte bis zuletzt auf Molière ausgeübt hat. Doch war die Charge hier sicher beabsichtigt und in der Natur der Gattung begründet. Der Tadel würde sich daher mit mehr Recht auf diejenigen Stücke anwenden lassen, in denen letzteres der Fall eben nicht ist.

La comtesse d'Esbargnas (2. Dec. 1671) bildete einen Theil

*) Es erschien noch in demselben Jahre im Druck.

**) Peutêtre de son art eût remporté le prix,
Si moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures.
Quitte pour le bouffon l'agréable et le fin
Et sans honte à Terence allie Tabarin.

des Ballet des ballets, zu dessen Erfindung Molière ebenfalls wieder vom König beauftragt war. Derselbe hatte sogar die beliebtesten Stellen der in den letzten Jahren aufgeführten Ballete ausgewählt, Molière sollte dieselben durch seine Dichtung in eine geschmackvolle Verbindung bringen. Den Prolog und die Intermedien entnahm er dazu seinen früheren Balletkomödien. Als völlig neu erschien aber das oben genannte einactige Lustspiel darin, welches die Lächerlichkeit einer Kleinstädterin geißelt, welche bei einem flüchtigen Besuche der Hauptstadt etwas von dem Tone der vornehmen Welt aufgeschnappt hat und nun in der Provinz damit renommirt.

Das Jahr 1672 brachte wieder eines der berühmtesten Werke des Dichters: Les femmes savantes (11. März). Er hatte darin den Gedanken seiner Précieuses ridicules wieder aufgenommen, um ihn zu bedeutenderer Ausführung zu bringen. Auch hat man gelobt, daß dem Begriff der Familie von ihm darin eine höhere Auffassung, als sonst, gegeben worden ist. Doch ist der unmittelbare Genuß auch an dieser Dichtung heute vielfach durch das Dunkel der Zeitbeziehungen und durch die Zeitfarbe erschwert. Gegen den Tadel Schlegel's, daß das, was Molière darin als die richtige Denkart angesehen wissen wollte, ebenfalls wieder eine satirische Behandlung verdiene, wendet Moland zwar ein, daß Molière die ihm hierbei untergelegte Absicht gar nicht gehabt. Ja Goethe meint sogar, Schlegel habe es Molière nur nicht verzeihen können, die Affectation gelehrter Frauen lächerlich gemacht zu haben, weil er wahrscheinlich gefühlt, daß dieser, wenn er ihn nur gekannt, ihn auch selbst mit verspottet haben würde. Die Richtigkeit dieser letzten Bemerkung zugegeben, wird man doch einräumen müssen, daß auch Schlegel in seiner Beurtheilung „die Ziererei einer falschen Geschmacksbildung“ und „die Aufgeblasenheit eines leeren Wissens“ als Narrheit bezeichnet hat und seinem Einwande eine, wenn schon nur beschränkte Wahrheit zu Grunde liegt, welche gerade das trifft, worin sich Molière und Shakespeare unterscheiden und was trotz der großen Bedeutung eines jeden von ihnen, eine so große Kluft zwischen ihnen reißt.

Molière war bereits seit einigen Jahren leidend gewesen. Die außerordentlichen geistigen und körperlichen Anstrengungen, welche er so lange Zeit auf sich genommen, hatten die Kräfte seiner fein organisirten Natur endlich erschöpft, wozu seine häuslichen Wirren mög-

licherweise mit beigetragen haben, wenn es überhaupt wahr, daß, wie Moland berichtet, Molière längere Zeit in offenem Zerwürfnisse mit seiner Gattin gelebt hat und dieses nur durch die Bemühungen seiner Freunde gegen Ausgang des Jahres 1670 wieder ausgeglichen worden ist. Bei den unreinen Quellen, aus denen fast alle diese Nachrichten fließen, vermag ich aber auch hier mein Bedenken nicht zu unterdrücken.

Obschon Molière bereits mehreren Ausbrüchen der traurigen Krankheit ausgesetzt gewesen war, welche sein frühzeitiges Ende herbeiführte, vermochten die Vorstellungen seiner Umgebung, sich zu schonen, doch nichts über ihn. Das Interesse für seine Kunst, die Pflichten seines Berufs hielten ihn unerschütterlich auf seinem Posten fest. Es beweist eine bewundernswürdige Freiheit des Geistes, daß er in der Zeit, da ihm der Tod schon drohend zur Seite ging, ein Stück, wie Le malade imaginaire, zu schreiben und die Titelrolle zu spielen vermochte. Es wurde am 10. Februar 1673 gegeben und war sein Schwanengesang. Am 17. Februar, dem Tage der vierten Wiederholung fühlte er sich so unwohl, daß er darin die Annäherung seines Todes erkannte. Gleichwohl gab er es nicht auf, die Rolle am Abend zu spielen. Mitten in der Rede bei dem Worte juro, wurde er von einem Krampfe ergriffen, den er unter einem convulsivischen Lachen zu verbergen suchte. Noch in derselben Nacht, in den Armen zweier barmherzigen Schwestern, unter der Pflege Baron's und seiner Frau, gab er den Geist auf.

Der Pfarrer von St. Eustache verweigerte dem Todten die Beerdigung an geweihter Stätte und unter den Feierlichkeiten der Kirche, weil ihn sein Stand von den Segnungen derselben ausschlösse und er es versäumt hätte, seinen Frieden mit ihr zu machen. Die Wittwe wendete sich im Vereine mit Molière's Schwager und Levasseur an den Erzbischof von Paris, Harley von Champvallon, indem sie geltend machten, daß Molière vergeblich nach zwei Geistlichen geschickt, die ihm den Trost der Kirche ausdrücklich verweigert hätten, sowie daß er noch letzte Ostern die heiligen Sakramente zu St. Germain empfangen habe. Der Erzbischof bewilligte, sei es aus eigenem Antriebe, sei es auf Wunsch des Königs, an den Mad. Molière sich ebenfalls in ihrer Bedrängniß gewendet hatte, die Beerdigung an geweihter Stelle mit der Einschränkung, daß sie erst nach Sonnenuntergang stattfinden dürfe und nur zwei Priester dabei assistiren, auch keine Messen für ihn gelesen werden sollten.

Am 21. Febr. um 9 Uhr Abends fand die Beerdigung statt. Vier Geistliche trugen den Sarg, drei andre begleiteten den Zug, 6 Kinder trugen brennende Kerzen auf silbernen Leuchtern voran, einige Diener folgten mit brennenden Fackeln. Es scheint also, daß die Geistlichkeit doch noch weitere Zugeständnisse gemacht. Die Leiche wurde unter einem ungeheuren Andrang von Menschen auf dem Kirchhof von St. Joseph begraben. Wahrscheinlich befürchtete man Unruhen, da man der Wittwe rieth, Geld unter die Leute zu werfen, was auch von ihr unter den rührendsten Bitten geschah, für ihren todten Gatten zu beten.*)

Molière hinterließ eine einzige Tochter, Esprit Marie Madelaine Poquelin-Molière, die 1665 geboren, sich in ihrem 40. Jahre mit dem Sieur Montaland verheirathete und 1723 kinderlos starb.

Ludwig XIV. nahm, wie es scheint, an dem Tode des großen Dichters nicht den Antheil, welchen man von ihm nach den Beziehungen, in den dieser zu ihm gestanden, erwarten konnte. Im Uebrigen war aber die Theilnahme eine sehr große. War Molière doch schon, da er lebte, trotz der Anfechtungen, die er erfuhr, zu den bedeutendsten Männern der Zeit, zu den größten Dichtern der Welt gerechnet worden. Eine ungeheure Menge von Nachrufen und Epitaphen, sowie verschiedene Schriften und Stücke über ihn, traten hervor. Gleichwohl wußte man zu Anfang des 18. Jahrhunderts seine Grabstätte nicht mehr mit Sicherheit anzugeben. 1750 sollen die Gebeine Molière's und Lafontaine's vom Kirchhofe in die Kirche von St. Joseph überführt worden sein, doch ist es, wie Moland sagt, wahrscheinlich, daß als man dieselben 1799 nach den Petits Augustins und 1817 von da nach dem Père la Chaise übertrug, es nur die Reste zweier Unbekannten waren. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Ansehen Molière's in Frankreich überhaupt gegen die Comédie larmoyante zurückgetreten, so daß selbst der Tartüffe keine vollen Häuser mehr machte. Eine Wendung zum besseren ging von der Akademie aus, welche 1769 die Darstellung der Verdienste Molière's zur Preisaufgabe und das Studium seiner Werke zu einem Gegenstande gelehrter Untersuchung machte. Von dieser Zeit mehrten sich

*) Siehe den Bericht des Geistlichen Boivin, Doctor der Theologie an St. Joseph in den Considérations historiques et artistiques sur les monnaies de France 1851. p. 193, der sich bei Moland VII p. 389 abgedruckt findet.

die Schriften über ihn und die Ausgaben seiner Werke.*) Auch die Bühne nahm die Darstellung derselben wieder auf. Die Bemühungen des Schauspielers Lekain, Molière ein Denkmal zu setzen, scheiterten (1773) gleichwohl noch an der Theilnahmlosigkeit der reicheren Klassen. 1778 wurde jedoch im Sitzungssaal der Academie wenigstens die Büste des Dichters mit der Inschrift: „Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la notre“; zur Aufstellung gebracht; Chamfort bemerkte dazu: „Il faut qu'un corps illustre attende cent années pour apprendre à l'Europe que nous ne sommes pas de barbares.“ Auch rief dieser Vorgang wieder verschiedene lateinische Schriften und Stücke hervor, so wie eine Menge solcher, deren Held Molière war oder welche Seitenstücke zu den seinigen und Fortsetzungen derselben bildeten. Trotz dieser erneuten Vogue, von welcher Molière's Andenken ergriffen und auf den Gipfel bewundernder Anerkennung gehoben ward, wurde demselben doch erst im Jahre 1844 durch Nationalsubscription ein Denkmal gegenüber dem Hause, in welchem er starb, errichtet. Régnier, ein Mitglied der Comédie française, hatte 1829 die Anregung hierzu gegeben.

Die Franzosen haben Recht, auf Molière stolz zu sein. Er gehört zu den vorzüglichsten Dichtern ihrer Nation, zu den vorzüglichsten komischen Dramatikern aller Zeiten. Wenn es auch eine Uebertreibung ist, ihn auf dieselbe Höhe mit Shakespeare zu stellen, so ist es doch ebenso unangemessen, ihn diesem schlechthin unterzuordnen. Jeder von ihnen bezeichnet den Gipfel einer ganz verschiedenen Ordnung der Geister, einer verschiedenen Kunstanschauung. Shakespeare schrieb für die Menschheit, weil er jede einzelne Erscheinung in ihrer Wurzel zu erfassen strebte und diese nur im Allgemeinmenschlichen suchte. Es war ihm bei seiner Darstellung wesentlich um diese Ergründung und bei dieser Ergründung immer nur um seine Darstellung zu thun. Molière schrieb vor Allem für die Gesellschaft, welche er vorfand, die er durch seine Vorstellungen von ihren Verirrungen, Gebrechen und Lastern zu heilen, ihr aber dabei auch zu gefallen, sie zu belustigen

*) Ein möglichst vollständiges Verzeichniß derselben findet sich in der Bibliographie im 7. Bde. der Moland'schen Ausgabe.

**) Soulié, Eudore, Recherches sur Molière. Paris 1863. giebt sowohl hierüber, wie über eine Menge persönliche Verhältnisse des Dichters und seiner Familie actenmäßige Auskunft.

strebte. Obschon er weder einen so universalen Standpunkt einnimmt wie Shakespeare, noch diesen an Tiefsinn erreicht, so drang er doch tief genug in das Leben, welches er schilderte, ein, um seinen Darstellungen eine Lebendigkeit zu geben, die selbst heute nur wenig von ihrer ursprünglichen Bedeutung eingebüßt hat. Er stand in vieler Beziehung so hoch über den Vorurtheilen seiner Zeit, daß es uns bisweilen anmuthet, als ob sie erst hundert Jahre später geschrieben sein könnten. Er war von einem so freien und reinen Kunstgeschmack, daß fast alles, was er geschrieben, noch heute für musterhaft gilt. Er hat dem Alexandriner ein so großes dramatisches Leben gegeben, als es wohl überhaupt möglich ist. Er hat dem Reime eine reizende Mannichfaltigkeit und treffende Pointen verliehen. Am ausdruckvollsten, am charakteristischesten finde ich ihn jedoch in der Prosa, die immer voll Geist, sprühendem Leben und anmuthigster, leichter Beweglichkeit ist. Doch wird man zur völligen Richtigstellung des Bildes auch einiger Mängel mit zu gedenken haben. Daß er das dichterische Interesse zuweilen dem des Schauspieldirectors und Schauspielers unterordnete, hat schon berührt werden müssen. Das letzte hat vielleicht dazu beigetragen, daß ihm die Ausführung der einzelnen Charaktere, Situationen und Scenen immer mehr als die Handlung galt. Sein Beispiel ist vielleicht Ursache, daß die meisten französischen Beurtheiler dem Komischen des Charakters den ersten Rang zuerkennen. Die Pièces à Episodes oder à tiroir sind eine weitere Folge davon und einzelne seiner Lustspiele nehmen wohl hier und da auch unbeabsichtigt den Charakter der letzteren an.

Bei aller Freiheit des Geistes war Molière doch mehr, als er dachte, in den akademischen Regeln z. B. der Einheit des Orts und der Zeit befangen, denen er bisweilen die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge, welche er darstellte, opferte. Auch macht sich bei aller Lebendigkeit und Natürlichkeit seiner Darstellung hie und da ein gewisser Conventionalismus bemerkbar. Befremdender noch ist die Befangenheit in der blinden Verehrung Ludwigs XIV., welche bisweilen in geradezu störender Weise aus seinen Stücken hervortritt, wie z. B. in der Rede des am Schluß des Tartuffe als Deus ex machina agirenden Polizeibeamten:

> Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
> Un prince, dont les yeux se font jour dans les coeurs
> Et qui ne peut tromper tout l'art des imposteurs etc.

Dies erklärt sich nur daraus, daß der Glaube an die Unfehlbarkeit des Königs unter Ludwig XIV. ganz allgemein zu einem Axiom geworden war, daher es z. B. in Chappuzeau's 1674 erschienenem Théâtre français zur Rechtfertigung der Schauspielkunst geradezu heißt: „Il n'y point de profession au monde autorisée par le souverain qui ne soit juste et utile et qui n'ait pour but le bien public.“ Dagegen halte ich es doch für zuweitgehend, wenn man behauptet, Molière habe in seinem Amphitryon die Maitressenwirthschaft des Königs rechtfertigen und glorificiren wollen, wennschon es wahr ist, daß er gelegentlich den königlichen Geliebten gehuldigt, sich zur Verschönerung der ihnen gewidmeten Feste hergegeben und den Ehebruch in einem dem Geiste der Zeit entsprechenden leichtfertigen Sinne behandelt hat.

Ludwig XIV. hat ohne Zweifel viel dazu beigetragen, daß sich der Genius von Dichtern, wie Racine und Molière frei entfalten konnte, er hat sicher Verständniß für ihre Bedeutung und großes Verdienst um ihre Anerkennung gehabt. Doch ist es irrig zu glauben, daß seine Regierung es war, welche diese und ähnliche Geister hervorgebracht habe. Die Ursachen des Hervortretens des Genies sind zu allen Zeiten in ein tiefes Naturgeheimniß gehüllt, selbst die Entwickelung desselben geht unter den entgegengesetztesten Verhältnissen und Bedingungen vor sich, sie wird nicht nur durch die Gunst, sondern auch oft durch den Widerstand derselben gefördert. Eher ließe sich sagen, daß der bevormundende Einfluß, welchen Ludwig XIV. wie auf fast Alles, auch auf die Literatur und Kunst ausübte, und die durch sein Beispiel um sich greifende Pracht- und Genußliebe erschlaffend auf die Geister einwirken, ihnen die Richtung auf ganz äußerliche Zwecke und Ziele geben und ihre Werke hierdurch verflachen mußte. Wie wenig tiefgehend der Antheil war, den dieser König an den Werken des Genies nahm, beweist der Umstand, daß er die geistige Kraft Racines in einem Werke, das der Natur und dem Vermögen seines Geistes gar nicht entsprach, daß er das Talent Molière's in nichtigen Festspielen vergeuden konnte. Auf diese Weise ist Ludwig XIV. der Entwicklung der Dichtung und Kunst nicht blos förderlich, sondern auch nachtheilig geworden, wozu der in der zweiten Hälfte seiner Regierung immermehr überhand nehmende Geist der Frömmelei und Heuchelei, unter deren Gewand sich eine heimlich

immer weiter um sich fressende Sittenlosigkeit barg, natürlich noch beitrug. Er hatte hauptsächlich das tiefe Sinken der Kunst und Dichtung in den letzten Decennien seiner Regierung zur Folge.

Der Einfluß, welchen das Molière'sche Drama auf die Theater der übrigen Länder Europas ausgeübt hat, denen es doch selbst erst vielfach verschuldet war, ist ein ganz ungeheurer. Deutschland scheint denselben früher, als alle anderen Länder erfahren zu haben. Schon 1670 erschien eine zwar schlechte und unvollständige Uebertragung der Werke des Dichters in Frankfurt a. M.; 1694 eine schon bessere, von Veltheim. Gleichzeitig noch eine andre, der eine französische Ausgabe zur Seite ging. In England gab man seit 1670 ebenfalls schon einzelne Stücke Molière's auf den Londoner Bühnen, meist in vergröberter Umarbeitung. Erst im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde er hier in reiner Gestalt allgemeiner bekannt. Seit 1732, in welchem Jahre eine Prachtausgabe der Werke des Dichters in London erschien, gingen aber gerade von hier die ersten Anregungen aus, die Theilnahme für sie in dessen Vaterlande wieder zu wecken. — In Italien sahen wir Molière ebenfalls schon um das Ende des 17. Jahrhunderts durch Riccoboni in Aufnahme gebracht. 1698 erschien eine italienische Uebersetzung der Werke von Castelli in Leipzig. 1756 die von Gozzi. Der Nachahmungen Gigli's wurde bereits in der Geschichte des italienischen Dramas gedacht. — Am spätesten tritt der Einfluß Molières beim spanischen Theater hervor. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts erschien der Tartuffe auf der Bühne in Lissabon, etwas später der Misanthrope auf der von Madrid. Von jetzt an breitete sich der französische Einfluß mehr und mehr aus, bis er zuletzt die spanische Bühne für länger fast völlig beherrschte.

Die Erfolge und das Beispiel Molière's zogen eine Menge französischer Schriftsteller in seine Bahnen, sei es, daß sie ihm einfach nachahmten, sei es, daß sie auf seinem Wege neue Wirkungen hervorzubringen suchten. Besonders sind es die Schauspieler, welche ähnliche Vortheile, ähnlichen Ruhm zu erwerben trachteten. Von ihnen seien nur Poisson (v. 1657 an), Dorimond (v. 1658 an), De Villiers (v. 1659 an), Brécourt und Chevalier (v. 1660 an), Rosimont und Hauteroche (von 1668 an), Champmeslé (v. 1671 an), Baron und Dancourt (v. 1685 an), hervorgehoben; aus den Reihen der neben ihnen auftretenden Dichter und Schriftsteller aber Thomas Corneille,

Quinault v. 1653 an, Lafontaine (v. 1656 an), Saumaise und Chappuzeau (v. 1656 an), Montfleury (v. 1660 an), Boursault (v. 1661 an), De Visé (v. 1663 an), Bruies und Palaprat (v. 1689 an), Dufresny (v. 1692 an), Regnard (v. 1694 an.)

Wie Pierre Corneille und sein jüngerer Bruder Thomas ist auch Quinault zuerst mit Komödien aufgetreten. Sie waren meist unter spanischem Einfluß entstanden, ja oft nichts weiter als freie Ueberarbeitungen spanischer Stücke; so La Fantôme amoureuse nach Calderon's Galan fantasma, Les coups de l'amour et de la fortune, nach desselben Dichters Lances de Amor y Fortuna rc. Thomas Corneille versuchte sich überhaupt in den verschiedensten Gattungen, sodaß er sich später auch noch auf die pièces de machines warf, von denen ich seine Circé schon zu berühren gehabt habe. Auch das in dieses Genre einschlagende Lustspiel L'inconnue (1675) hatte einen ungeheuren Erfolg. Von anderer Art war jedoch der, welchen das Lustspiel La devinerese erzielte. Er hing mit dem Interesse zusammen, welches damals ein bedeutender Criminalprozeß erregte, der sich vor den gegen das Verbrechen der Hexerei und Giftmischerei eingesetzten Chambres ardentes abgespielt hatte. An allen diesen drei Stücken war Jean Dauneau de Visé mit betheiligt, welcher überhaupt in den literarischen Angelegenheiten der Zeit eine nicht unbedeutende Rolle spielte. 1645 geboren und einer alten Pariser Familie entstammend, war er ursprünglich zum geistlichen Stande bestimmt worden, aber seine poetischen Neigungen führten ihn zur Schriftstellerei. Er schrieb Novellen und Bühnenstücke, gab 1672 die Zeitschrift Le Mercure galant heraus, die er mit einer nur kurzen Unterbrechung bis 1710 fortsetzte. Sein erster dramatischer Versuch war die Zélinde, sein bedeutendstes Werk dieser Art das Lustspiel La mère coquette ou les amants brouillés. Es wurde aber durch das gleichnamige Stück Quinault's, dem er den Plan dazu mitgetheilt hatte, weit überflügelt, obschon das seinige mehrere Züge enthält, die man bei letzterem ungern vermißt. Quinault's Mère coquette ist dasjenige dramatische Werk dieses Dichters, das sich am längsten auf der Bühne erhalten hat. Es ist auch das bedeutendste, wie es ganz allgemein als dasjenige bezeichnet wird, welches sich dem Molière'schen Charakterlustspiel am meisten nähert. Geoffroy hat*) das Quinault'sche

*) A. a. O. II. S. 171.

Stück mit dem De Visé'schen näher verglichen und einige sehr feine Bemerkungen darüber gemacht.

Jean de Lafontaine, geb. 8. Juli 1621 zu Chateau Thierry, gest. 31. März 1695 zu Paris*), der als Erzähler und Fabeldichter eine so hervorragende Rolle spielt, nimmt als Dramatiker nur eine sehr untergeordnete Stellung ein. Es scheint, daß es ihm hierzu an Charakter fehlte, da er fast durch sein ganzes Leben von fürsorgenden Freunden und Freundinnen geleitet worden ist. Gleichwohl hat er vielleicht mehr, als man gewöhnlich annimmt, auf den Charakter des französischen Lustspiels eingewirkt. Freilich nicht durch seine Lustspiele. Oder sollten seine Fabeln und Erzählungen nicht vorzugsweise den Anstoß dazu gegeben haben, daß das französische Lustspiel seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein so großes Gewicht auf die moralische Tendenz legte, und doch zugleich einer gewissen Leichtfertigkeit huldigte? Wußte doch Lafontaine ebenfalls ganz vortrefflich den schlüpfrigen Inhalt mit der moralisirenden Tendenz zu verbinden und durch diese zu decken. Zuletzt weisen freilich beide Erscheinungen gleichmäßig auf eine besondere Seite der Zeit und des französischen Geistes hin, die sie zum Ausdrucke brachten.

Auch hatte das Lustspiel schon von Alters her sich durch die bessernden Wirkungen, die es vorgab, hervorzubringen, gegen die Angriffe der Frommen vertheidigt; wobei noch der Zusammenhang zu berücksichtigen ist, in welchem es nicht blos mit den Farcen und Sotties, sondern auch mit den alten Moralitäten stand. Das Lehrhafte bildete überhaupt immer eine besondere Seite des französischen Geistes, in welchem die Verstandeskräfte ja vorherrschen. Die Satire war nur eine bestimmte Form dieses Lehrhaften, in welcher derselbe durch Witz und Spottlust brilliren konnte. Auch die neue Philosophie, welche in Frankreich aus gleichem Grunde sofort eine praktische Richtung einschlug, hatte vorzugsweise die Moral zum Gegenstande ihrer Untersuchungen gemacht. Schon Montaigne war Moralist. Nachdem aber Descartes mit dem Geist der Methode auch den der Kritik in die Wissenschaft eingeführt hatte, dehnte man die Untersuchungen auf den Charakter des Menschen aus. Dies wirkte auf die künstlerische Auffassung und Darstellung ein, welche

---

*) St. Beuve, Portraits littéraires I. p. 51. — Geoffroy a. a. O. II. p. 181. Parfait a. a. O. VIII. p. 40.

nun das Charakteristische besonders bevorzugte. Die Philosophen gaben Anregung und Beispiel hierzu. Pascal war in seinen Provinciales darin vorausgegangen. Er hatte die satirische Form gewählt; wogegen in seinen Pensées das moralische Element reiner hervortrat. 1665 gab Rochefoucauld seine Maximen, 1688 La Bruyêre seine Caractères de Théophrastes traduits du grec avec les caractères ou les moeurs de ce siécle heraus. Der Einfluß auf die Geschichtsschreibung tritt daneben in der Reichhaltigkeit der Memoirenliteratur der Zeit hervor.

Von den verschiedenen kleinen Stücken, welche Lafontaine verfaßte, hat sich Le florentin am längsten auf der Bühne erhalten, weil einige große Schauspielerinnen, nach dem Vorgang der Adrienne Lecouvreur, die Rolle der Hortense mit in ihr Repertoire aufgenommen hatten. Geoffroy giebt Ragotin, Le veau perdu und La coupe enchantée weitaus den Vorzug, von denen die letzten beiden zuweilen, aber doch wohl mit Unrecht, dem Champmeslé zugeschrieben worden sind.

Samuel Chappuzeau*) verdient hier nur wegen seines Théatre français, dem ersten Versuche einer geschichtlichen Darstellung des französischen Theaters, besondere Hervorhebung. Er scheint in Paris geboren worden zu sein. Sein protestantisches Glaubensbekenntniß veranlaßte ihn aber, sein Glück in anderen Ländern zu suchen, was ihn in ein ebenso unstetes wie wechselvolles Leben riß. Er widmete sich bald der Schriftstellerei, bald der ärztlichen Praxis, bald dem Lehrfache. 1664 im Bade Pyrmont soll er sich mit seinem Lustspiele Les eaux de Pyrmont und der in dasselbe eingelegten Huldigung die Gunst der Herzogin von Braunschweig-Hannover zu erwerben gewußt haben, welche ihn zeitweilig mit der Leitung einer in den königlichen Dienst genommenen französischen Schauspielertruppe in Hannover betraute. Auch wird er als Lehrer Wilhelms III. von England genannt. Er starb, nach Fournel, 1701 in Armuth zu Zell (wohl bei Coblenz). Außer seiner Geschichte des französischen Theaters und vielen andern historischen Schriften, schrieb er auch eine Reihe Lustspiele, von denen Fournel La Dame d'intrigue (1663) mitgetheilt hat, die aber heute ohne Werth sind.

Wichtiger ist Edmé Boursault**), der 1638 geboren, einer der

*) Fournel, a. a. O. I. 358.

**) Parfait, a. a. O. XII. S. 370. Geoffroy, a. a. O. II. S. 187. Fournel, a. a. O. I. 93. Seine Werke erschienen 1725. 2 Bde. Paris.

ersten Familien von Mussi l'Evêcque in Burgund entsprang. Seine Erziehung wurde gleichwohl vernachlässigt. Wie so viele junge Leute der Zeit ergriff er die schriftstellerische Carrière. 1661 mit dem kleinen Stück Le médecin volant betrat er die Bühne. Kurze Zeit später wurde er, wie wir gesehen, in den Kampf der troupe royal mit Molière gezogen, was ihm eine heftige Abfertigung Boileaus zuziehen sollte. Er beantwortete sie mit einer kleinen satirischen Komödie, La satire des satires. Boileau vermochte zwar die Aufführung, nicht aber den Druck derselben zu hindern. Die harmlose Satire wurde aber noch durch das maßvolle Vorwort gemildert, so daß Boileau öfter sagte, Boursault sei der einzige, den er, angegriffen zu haben, bedaure. Von Boursault's Stücken sind Le mercure galant ou la comédie sans titre (1683), Esope à la ville (1690) und Esope à la Cour (1701) weitaus die besten. Das letztgenannte wurde erst nach des Dichters Tode gespielt. der in diesem Jahre starb. — Boursault war ein Mann von Geist, aber ohne Erfindungs- und Gestaltungskraft. Er nahm sich dasjenige Genre zum Muster, welches diese am mindesten fordert und für das Molière in seinen fâcheux das Muster aufgestellt hatte. Er brachte durch den Erfolg dieser Stücke die pièces à tiroir in weitere Aufnahme. Zu diesem Erfolg, der sich hauptsächlich an seinen Esope à la ville knüpfte, trug viel dazu bei, daß er in der Titelrolle dieses Stücks eine überaus dankbare schauspielerische Aufgabe geschaffen hatte, welche von einer Reihe der bedeutendsten Darsteller ergriffen wurde. Zuerst glänzte Raisin darin, späterhin Quinault, Montménil, Lenoue und Monval. Welche Bedeutung diese beiden Stücke hierdurch aber auch auf der Bühne gewannen, so nehmen sie sich doch beim Lesen sehr dürftig aus. Der Schauspieler muß ihnen eben das Beste, das Leben, die charakteristische Eigenthümlichkeit, erst noch hinzubringen.

Auch Antoine Jacob de Montfleury*) haben wir schon bei den Streitigkeiten mit Molière zu begegnen gehabt. Er war der Sohn des Schauspielers Jacob de Montfleury, von welchem Chappuzeau sagt, daß er, der einzige Schauspieler der Zeit, gleich groß im Tragischen wie im Komischen gewesen sei. 1540 zu Paris geboren, erhielt Antoine eine sehr sorgfältige Erziehung. Dem Wunsche des

*) Parfait, a. a. O. IX. p. 200. Geoffroy, a. a. O. II. p. 194. Fournel, a. a. O. I. p. 213.

Vaters nachgebend, widmete er sich der Jurisprudenz, obschon sein Herz beim Theater war. Schon mit 20 Jahren betrat er als dramatischer Dichter die Bühne mit der Posse Le mariage de rien. Später machte er noch im Finanzfach Carrière, wobei er sich das Vertrauen des Ministers Colbert zu erwerben verstand. Er starb 1685 zu Aachen. In die Händel mit Molière wurde er wohl nur durch die Pietät gegen seinen Vater gerissen.

Ohne eigentliche dichterische Begabung, besaß Montfleury ein gewisses Bühnentalent und eine muntere Natürlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, was seinen Stücken zu ihren Erfolgen verhalf. Besonderen Beifall erhielt La femme juge et parti*), obschon es in demselben Jahre (1669) mit dem Tartüffe erschien, daher mit dem Erfolge desselben zu kämpfen hatte. Der Inhalt ist folgender: Eine Frau von ihrem Manne, eines falschen Verdachts wegen, auf einer wüsten Insel ausgesetzt, wird durch die Gunst des Zufalls gerettet. Sie hat als Mann verkleidet im Gefolge des Herzogs von Modena Aufnahme gefunden und kehrt mit diesem in ihre Heimath zurück, wo ihr Mann gerade im Begriffe steht, sich aufs Neue zu vermählen. Es gelingt ihr jedoch, durch die Gunst des Herzogs, die eben erledigte Stelle des Richters zu erhalten, worauf sie ihren Gatten wegen der an seinem Weibe vollzogenen Gewaltthat zur Verantwortung zieht. Die komische Situation besteht darin, daß dieser nun alles in Bewegung setzt, die Schuld seiner Frau zu erweisen und die vermeintlich durch sie erlittene Beschimpfung offenbar zu machen, während doch alles, was er für diesen Zweck thut, nur dazu dient, ihre Unschuld ans Licht zu ziehen. Natürlich giebt sie sich ihm nun zu erkennen.

Dieses seinem Stoffe nach wieder ganz romantische Lustspiel hielt sich lange Zeit auf der Bühne, was auch von ein paar Arbeiten des Schauspielers Noel le Breton, Sieur de Hauteroche**) gilt, nämlich von dessen Crispin médecin, obschon dieses Stück als Nachspiel zu Corneille's Heraclius ausgepfiffen worden war und von L'esprit follet, einer amüsanten Bearbeitung der Calderon'schen Dama duende. Auch von Baron erzielte ein Lustspiel L'homme à bonnes fortunes, mit

*) Fournel hat Les bestes raisonables (1661) mitgetheilt, welche einige sehr komische Scenen enthalten. Er lobt auch L'école des Jaloux (1664). Seine Werke erschienen mit denen seines Vaters. Paris 1705. 2 Bde.

**) Fournel, a. a. O. II. 91.

dem er 1686 hervortrat, einen so großen Erfolg, daß es verschiedene Nachahmungen zur Folge hatte, unter Anderen Dancourts Chevalier à la mode, welcher jedoch sein Vorbild weit übertraf und Regnard's Homme à bonnes fortunes, in welchem der Gegenstand in der grotesken Weise der commedia dell' arte behandelt erscheint. Baron's homme à fortunes ist ein Libertin, der sein Glück bei den Frauen sucht und es im Genuß und Wechsel des Lebens findet. Dancourt's Chevalier à la mode will dagegen sein Glück durch die Frauen machen, indem er sich ihrer, gleichviel ob alt oder jung, zu diesem Zwecke bedient.

Florent Carton Dancourt*) wurde 1661 zu Fontainebleau geboren. Er studierte in Paris bei den Jesuiten, um sich zum geistlichen Stand auszubilden; das Verhältniß, in welches er zu der Schauspielerin Therese le Noir de la Thorillière gerieth, die er entführte, um sowohl seine, wie ihre Familie zur Einwilligung in die Verbindung mit ihr zu zwingen, bewog ihn aber zur Bühne zu gehen. Er debütirte 1685 auf dem Theater français als Schauspieler und mit seinem Notaire obligeant auch als Dichter. 1718 zog er sich aus religiösen Bedenken wieder von der Bühne zurück und starb 1725 fast gleichzeitig mit seiner Frau. Er ist einer der fruchtbarsten Bühnendichter der Zeit. Gebrüder Parfait geben von ihm nicht weniger als 56 Stücke an, von denen die beiden letzten aus den Jahren 1724 und 25 herrühren.**) La Harpe hat Dancourt jedenfalls zu niedrig geschätzt, vielleicht weil er seine besseren Stücke gar nicht gelesen hatte, da er weder den Chevalier à la mode, noch Les bourgeoises à la mode, noch Les vacances, L'été des coquettes und Les curieux de Compiègne erwähnt, die doch sicher zu ihnen gehören. Nur Le mari retrouvé und Les bourgeoises de qualité finden noch neben Le galant jardinier und Les trois cousines bei ihm Gnade. Dancourt war aber wirklich ein Mann von Talent und Geist, voll glücklicher Einfälle und ächter Lustigkeit, wenn auch sein Geschmack nicht gerade schwierig war und seine Intentionen nicht in die Tiefe gingen. Er kennt weder die Zwecke und Ziele der Kunst, noch die des Lustspiels, die er nur zu oft beide ver-

*) Parfait, a. a. O. XV. p. 51. La Harpe, a. a. O. VI. p. 46. Geoffroy, a. a. O. II. p. 231.

**) Die mir vorliegende Ausgabe der Oeuvres de M. Dancourt. 2. Edit. Paris 1711—14 enthält sie natürlich nicht alle.

letzt. Er greift aber frisch in das Leben hinein und knüpft keck an irgend einen Vorfall des Tages an, wobei er wahr in der Schilderung ist. Da er bis in die Zeiten der Regentschaft schrieb und um die Sittenlosigkeit und Verderbniß derselben satirisch zu geißeln, dieselbe bei ihrer schlechtesten Seite erfaßte, ja ihre Gebrechen zum Theil übertrieb, so muß freilich vieles bei ihm durch die Rücksichtslosigkeit der Schilderung beleidigen, vieles auch selbst wieder den Eindruck des Leichtfertigen machen. Nicht weniges erscheint darin auch platt oder unverständlich, was es zu seiner Zeit keineswegs war, weil es durch unmittelbare Beziehung auf das Leben interessirte und zündete. Besonders glücklich war er in der Schilderung der Sitten und Zustände des damaligen Pariser Bürgerthums. Wer diese studiren will, wird sich seiner Stücke immer mit Vortheil bedienen. So läßt sich z. B. aus La femme d'intrigues, welches Stück 1692 erschien, auf's deutlichste erkennen, wie tief die Sitten schon in der späteren Zeit Ludwigs XIV. gesunken waren.

Jean Palaprat,*) 1650 zu Toulouse geboren, wo er auch seine Studien machte, widmete sich der Jurisprudenz. Die Bekanntschaft mit dem Schauspieler Raisin weckte in ihm die Lust zum Theater. Der mit ihm befreundete Abbé de Bruéis theilte mit ihm diese Neigung. David Augustin Bruéis**) war 1640 zu Aachen geboren und ursprünglich Protestant. Er trat aber später zur römischen Kirche über und widmete sich dem geistlichen Stande. Außer verschiedenen geistlichen Werken schrieb er auch eine Geschichte des Theaters und, wie Palaprat, mehrere Stücke für die Bühne, von denen die besten: Le grondeur (1691) und Le muet (1691) mit diesem gemeinsam gearbeitet sind.

Der Grondeur behandelt einen Charakter, welcher zwar keine Ursache hat mürrisch und unzufrieden zu sein, der es aber aus einer zur Gewohnheit gewordenen Disposition des Gemüths ist. Die Schauspieler, besonders Champmeslé, setzten der Aufführung dieses Stückes große Schwierigkeiten entgegen, obwohl Palaprat mit Le ballet extravagant und mit Le concert ridicule bereits Bühnen-

*) Parfait, a. a. O. — La Harpe, a. a. O. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 270.

**) Parfait, a. a. O. XIV. p. 123. — Le Sage, a. a. O. IV. p. 2. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 270.

erfolge erzielt hatte. Die Dichter mußten es von 5 auf 3 Akte zurückführen und selbst dann noch Verschiedenes daran ändern, was eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung und ein Sinken gegen den Schluß hin zur Folge hatte. Gleichwohl gehörte es mit zu den besseren und lustigsten Stücken der Zeit, wie die Arbeiten dieser Autoren, welche alles Zweideutige und Schlüpfrige verschmähten, überhaupt meist von einer reinen Lustigkeit sind. Voltaire, welcher den Grondeur, nach Palaprat's eigner Angabe, hauptsächlich dem Abbé de Bruéis zuschreibt, sagt, daß die zehn Bände Streitschriften, die dieser hinterlassen, seinen Namen der Vergessenheit nicht zu entreißen vermocht haben würden; die kleine Komödie Le grondeur, welche allen Farcen Molière's, ja selbst dem Advocat Pathélin überlegen sei, diesem alten Denkmal gallischer Ursprünglichkeit (naiveté), den Bruéis ebenfalls durch seine Ueberarbeitung verjüngt habe; werde ihn aber lebendig erhalten so lange es noch ein Theater in Frankreich giebt. Das Stück wurde nichtsdestoweniger bei seinem ersten Erscheinen mit Zischen begrüßt und 120 Jahre später mit Zischen von der Bühne verjagt, weil, wie Geoffroy sagt, das Parterre plötzlich Anstoß an dem Namen einer Dienstmagd, Cateau, dem Diminutiv von Cathérine nahm; nachdem es inzwischen die größten Erfolge erlebt und das Publikum aufs Beste erheitert hatte. Palaprat selbst, der, wie schon bemerkt, das Hauptverdienst von sich ablehnte, sagt, „daß außer den göttlichen Werken Molière's kein Stück nach dem ersten Pathélin zu so viel Sprichwörtlichkeiten Veranlassung gegeben habe, als dieses, was immer in gewissem Sinne ein Zeugniß für die Güte eines Werkes sei." Palaprat starb 1721, sein Freund und poetischer Gesellschafter Bruéis nur zwei Jahre später.

Charles Rivière Dufresny*) war 1648 zu Paris geboren. Er stammte in gerader Linie von jener Bäuerin Annet ab, welche unter den Geliebten Heinrichs IV. als la belle jardinière bekannt ist. Er wurde daher von Ludwig XIV. unterstützt und gefördert, der ihn auch als valet de chambre in seine Dienste nahm. Vielseitig begabt, wie Dufresny war, zeigte er Talent und Geschmack für verschiedene Künste und versuchte sich sowohl in der Poesie, wie in der

*) Parfait, XV. p. 397. — Le Sage, a. a. O. VI. p. 41. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 331.

Musik, in der Zeichnen- und Gartenkunst. Seine zahlreichen Lustspiele stellen sich in ihrer Ungleichheit als die Producte eines gefälligen, fruchtbaren Naturtalents, eines geistvollen Dilettantismus dar. Es fehlt ihnen durchgehend an Vertiefung. Von ihnen seien hervorgehoben L'esprit de contradiction (1700), Le double veuvage (1702), La réconciliation normande (1719) und Le mariage fait et rompu (1721). Das letzte hat sich längere Zeit auf der Bühne erhalten. Le Sage stellt Dufresny weit über Dancourt, doch liegen seine Vorzüge fast immer im Detail, nur daß es diesem Detail häufig an dem fehlt, was es erst bühnenwirksam gemacht haben würde. Um zu seiner Zeit recht gefallen zu können, war Dufresny, wie Geoffroy sagt, theils zu einfach und natürlich, theils wieder zu fein. Die gedrungene Kürze seines Dialogs und seiner Sprüche kam auf der Bühne nicht immer zur Wirkung. Die Schauspieler verstanden es nicht, das Originelle und Pikante genügend darin hervortreten zu lassen. Seine Arbeiten gefielen daher besser beim Lesen. Dufresny, der 1724 starb, war lange mit dem in seinen Erfolgen ungleich glücklicheren Regnard befreundet. Das Lustspiel Le joueur aber entzweite sie. Dufresny behauptete, Regnard den Stoff dazu mitgetheilt zu haben, und dieser kam ihm nicht nur mit seinem Stücke zuvor, sondern verdunkelte auch das seines Freundes, das 1696 nur wenige Monate später unter dem Titel Le chevalier joueur erschien.

Jean François Regnard,*) 1656 zu Paris geboren, wird als derjenige bezeichnet, welcher Molière am Nächsten gekommen sei. Einer sehr wohlhabenden Familie entstammend, konnte er sich sorglos dem Hange seiner Natur überlassen. Seine Jugend verbrachte er im Ausland auf Reisen. Die Liebe aber führte ihn endlich, und zwar in sehr romantischer, abenteuerlicher Weise in die Heimath zurück, wovon er in einer Erzählung Le provençal selber berichtet hat.**) Er ließ sich nun in Paris nieder, richtete sich hier aufs Behaglichste ein und führte das Leben eines Epikuräers. Erst jetzt, in seinem 38. Jahr, trat er mit einem dramatischen Versuche La sérénade (1694) hervor. Das Lustspiel Le joueur, das man sein Meisterwerk nennt

*) Parfait, a. a. O. XIV. p. 19. — Le Sage, a. a. O. VI. p. 17. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 336.

**) Im II. Theil der Oeuvres de M. Regnard, Paris 1731. Ein Auszug davon bei Parfait.

und welches von Manchem ganz dicht neben Molière's Schöpfungen gestellt wird, von dessen Charakterlustspielen es aber noch immer durch eine tiefe Kluft getrennt ist, begründete seinen Ruf. Kaum minderen Beifall erwarb sein Légataire universal, ein Stück gegen dessen Immoralität Rousseau später mit so viel Heftigkeit auftrat. Zwei Liebesleute, die einen gebrochenen Greis zu beerben suchen, und in dem Wahn, daß er bereits mit dem Tode ringt, ein Testament fälschen, bilden den Hauptgegenstand dieser Darstellung. Geoffroy mag Recht haben, daß die Leute, welche darüber gelacht, doch noch gerade so ehrlich aus dem Theater herausgegangen sein werden, als sie hineinkamen, doch wird andrerseits nicht geleugnet werden können, daß sie an Feinheit der Empfindung und des Geschmacks unmöglich gewonnen haben können. Das Stück stieß daher schon zu seiner Zeit vielfach auf Widerspruch. Dies veranlaßte die letzte dramatische Arbeit des Dichters, La critique du légataire. Le distrait (1697) von Lessing besprochen, verdient deshalb Erwähnung, weil es ein auffälliges Beispiel für die Unsicherheit des Werths theatralischer Erfolge ist. Er fiel bei seinem ersten Erscheinen durch, wogegen er bei der um 34 Jahre späteren Wiederaufnahme viel Beifall fand. Les Menèchmes (1705) sind vielleicht das bestgearbeitetste der Regnard'schen Stücke, Les folies amoureuses (1704) das gefälligste und lustigste. Regnard starb 1709. Leichtlebig, wie er war, strebte er vor allem darnach, zu erheitern und die Lacher auf seine Seite zu ziehen. Er gab dafür nicht nur die Moral, sondern nicht selten die Folgerichtigkeit und Wahrscheinlichkeit der Charaktere und Handlung mit preis. Doch ist er voll treffender und pikanter Züge, voll lächerlicher Einfälle und Witzworte. „Wer sich an Regnard nicht zu erfreuen vermag," sagt Voltaire, „der ist Molière nicht werth".

VII.
Entwicklung der französischen Oper.

Quellen der nationalen französischen Oper. — Die Chansons und Tänze. — Die Vaudevilles. — Die Ballets. — Das Ballet de la Reine. — Italienischer Einfluß. — Balthasar Baltazzerini. — Die Finta pazza. — Chapoton und sein Orphée. — Louis de Mollier und Benserade. — Der Abbé Perrin und Cambert. — Der Serjé des Cavalli. Der Marquis von Sourdéac. — Die Académie de Musique. — Pomone. — Jean Baptiste Lully. — Quinault. — Campra. — Die Theater de la foire. — Kampf derselben mit den Comédiens français und der Académie de Musique. — Die Spiele mit Ecriteaux. — Die Vaudevilles und Anfänge der Entwicklung einer nationalen komischen Oper. — Fuselier, Le Sage, d'Orneval, Piron; Panard und Favart. — Gillier und Dumoulin. — Rameau. Kampf der Ramisten und Lullisten. — Die Serva padrone des Pergolese. — Kampf zwischen den Anhängern der italienischen und der französischen Oper. — Weiterentwicklung der komischen Oper unter den Componisten d'Auvergne, Laruette, Duni, Monsigny, Philidor, Dalayrac, und den Dichtern Favart und Vadé, Sédaine und Anseaume. — Rousseau's Devin du Village. — Die Sänger der Rameau'schen Periode. — Gretry, Boieldieu, Auber. — Gluck. — Noverre. — Kämpfe Gluck's mit den Anhängern der Italiener. — Piccini. — Méhul. — Wandlungen der Académie de Musique. — Die Sänger der Gluck'schen Periode.

Die französische Oper ist keineswegs blos ein auf Nachahmung beruhender Seitenzweig der italienischen. Wie sehr auch diese auf ihre Entwicklung eingewirkt hat, ist sie doch noch aus eigenen, nationalen Wurzeln entsprungen.

Die römische Kirche hatte zwar die Musik zu einer Weltsprache zu machen beabsichtigt. Es war ihr aber nicht in dem Maße, wie sie es wünschte, gelungen, weil die individuelle und darum auch die nationale Eigenthümlichkeit nun einmal die letzte und ursprünglichste Quelle, wie aller Kunst, so auch der Musik ist. Die Kirche suchte für die letztere zwar unabänderliche, kanonische Formen aufzustellen und durch Ueberlieferung festzuhalten; die individuelle, nationale Eigenthümlichkeit aber strebte, ihrer Natur gemäß, nach Mannichfaltigkeit der Form und des Ausdrucks. Obschon sie sich hierbei zunächst fast ganz auf die weltliche Musik eingeschränkt sah, die jedenfalls durch das ganze Mittelalter ununterbrochen neben der kirchlichen in den Liedern, Gesängen und Tänzen des Volks und der fahrenden Leute herlief, so gewann diese weltliche Musik doch allmählich auf die

kirchliche einigen Einfluß und auch in dieser entwickelten sich nach und nach Keime individueller und nationaler Eigenthümlichkeit, wenngleich nur in einem noch ganz auf die Ausbildung der überlieferten Form gerichteten scholastischen Sinne und Geiste. Nicht minder mußte aber auch wieder diese kirchlich-scholastische Musik, bei der Bedeutung, welche das kirchliche Leben in jener Zeit hatte, auf die sich nach zwei Richtungen hin als höfisch aristokratische und als volksthümliche, entwickelnde weltliche einwirken, die hierdurch zunächst, besonders die erste, gleichfalls einen überwiegend formalen Charakter gewann.

Ich habe in dem ersten Theil dieser Darstellung schon darauf hindeuten können, wie sich auf diese Weise in Frankreich die Troubadours und Jongleurs, die Trouvères, Joueurs oder Instrumenteurs und eine ganz zunftmäßige Menestrandie ausbildeten, wie die Jeux sous l'ormel, die Puy's und Chambres rhetoriques und neben den kirchlichen, mehr und mehr mit weltlichen Elementen, daher auch mit weltlichen Gesängen untermischten Dramen, auch ganz weltliche und unter ihnen sogar eine Art von Singspiel (das Jieu de Robin et Marion) entstanden, welches noch in das letzte Viertel des 13. Jahrhunderts fällt, das ist also in eine Zeit, da es nach der bisherigen Forschung noch in keinem anderen Lande ein weltliches Singspiel gab. „Die Musik zu Robin et Marion — sagt Gustave Chouquet, der preisgekrönte Geschichtsschreiber der dramatischen Musik in Frankreich *) — ist anmuthig, leicht, ausdrucksvoll und gefällig, das Gefühl für moderne Tonalität bricht schon an manchen Stellen hervor, ja es zeigt sich darin schon ein Musiker, welcher auf pikante Effekte ausgeht." Auch glaubt dieser Autor, daß die comédie à ariettes mehr als jede andere dramatische Composition des 13. Jahrhunderts den Sieg des weltlichen über den kirchlichen Geist bezeichne. Nichtsdestoweniger scheinen diese Spiele bald wieder erstorben zu sein.

Dafür lagen in den Tanzweisen der Menestrandie und in den Chansons der volksthümlichen Sänger ungeahnt die Keime zu dem nationalen musikalischen Drama der Zukunft. Wir sahen (I. Band S. 93) wie die Menestriers unter Philipp August, welcher die Jongleurs aus Paris verwies, eine privilegirte Stellung daselbst gewan-

*) Hist. de la musique dramatique en France. Paris, 1873.

nen. Sie erwarben noch größere Rechte unter Ludwig dem Heiligen, zu dessen Zeit sie sich bereits als ménéstriers joueurs d'instruments und als ménéstriers diseurs unterschieden. In der Mitte des 14. Jahrhunderts mußten sie in einem bestimmten Verhältnisse zum Hofe stehen, da zu dieser Zeit ihr Vorsteher Pariset sich als Menestrel du Roi unterzeichnet findet. Schon Philipp August hat ménéstriers in seinem Dienst gehabt und es ist wohl kein Zweifel, daß die spätere Chapelle musicale der Könige Frankreichs, wenigstens theilweise, aus der Menestrandie hervorging. Unter Carl VII., der ihre Privilegien bestätigte, nahmen die Mitglieder derselben den Titel Joueurs d'instruments hauts que bas, ihre Vorsteher den von Königen an. Unter dem Schutz ihrer Privilegien, rissen sie endlich das ausschließliche Recht an sich, in Frankreich instrumentale Musik betreiben und lehren zu dürfen, so daß alle diejenigen, die ihr nicht zugehörten und doch auf das eine oder andere Anspruch machten, sich mit ihnen darüber zu vernehmen und sie zu entschädigen hatten. Dies hatte natürlich lange Kämpfe, besonders mit den Organisten des Reichs zur Folge. Sie endeten 1695 mit dem zwar nur vorübergehenden Siege der Ménéstriers, welche die ausschließliche Berechtigung erhielten, den Tanz und das Spielen von Instrumenten zu lehren. 1707 wurde dieses Gerechtsam aber wieder beschränkt. Von hier an erhalten sie die Bezeichnung von Maîtres à danser und von Joueurs d'instruments tant hauts que bas et hautbois, das letztere jedoch nur in Bezug auf den Tanz, auf dessen Domaine sie also eingeschränkt wurden. Es ist hiernach nicht zu bezweifeln, daß sie an der Ausbildung des französischen Tanzes und der französischen Balletmusik den größten Antheil gehabt.

Von ihnen zu unterscheiden sind die poëtes musiciens, welche frei aus dem Volke hervorgehend den Volksgesang, das chanson, weiter ausbildeten. Doch mußten beide einander vielfach beeinflussen, da Tanz und Gesang noch innig mit einander verbunden waren.

Dies ist von Wichtigkeit, weil es erkennen läßt, wie der höfischen Kammer- und Balletmusik ununterbrochen volksthümliche Einflüsse zukamen. Von diesen poëtes musiciens zeichnete sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts besonders der Walkmüller Olivier Basselin (1350—1408), sowie später der Pariser Volksdichter François Villon (1431—61) aus. Die Lieder des ersteren ver-

breiteten sich rasch über ganz Frankreich, wobei sie nach dem Thale, in dem sie entstanden waren, Chansons de Val oder Vau de Vire genannt wurden, ein Name, der sich wohl auch mit auf andere ähnliche Lieder, ja auf alle in volksthümlichem Tone gehaltenen Lieder der heiteren, übermüthigen, spottsüchtigen Lebenslust übertrug und sich wie man behauptet, allmählich in den Namen von Vau de Ville verändert haben soll. Ich lasse die Entstehung der letztgenannten Bezeichnung dahingestellt; gewiß aber ist, daß derartige Lieder gegen Ende des 17. Jahrhunderts ganz allgemein so benannt wurden.

Die, wie ich darlegte, mit aus den Menestriers hervorgegangenen königlichen Kapellen hatten bei Tafel und bei den Festen des Hofes aufzuwarten und überhaupt für die musikalischen Unterhaltungen desselben Sorge zu tragen. Franz I. führte aber noch eine besondere Kammermusik ein, wie unter dessen Regierung auch schon der erste, wenn gleich nicht erfolgreiche Versuch, eine musikalische Academie zu gründen, gemacht wurde.

Es hatte sich auf solche Weise eine national-französische weltliche Musik entwickelt, welche verschiedene Zweige trieb und eine theils ganz volksthümliche, theils eine höfische Richtung verfolgte, letztere nicht ohne einen gelehrten Anflug, die aber beide trotz der Verschiedenheit ihres Charakters einen gemeinsamen Grundzug hatten, da sie ja ebenso, in einer nur noch viel innigeren Wechselwirkung mit einander standen, wie die weltliche Musik überhaupt mit der kirchlich gelehrten. Das letztere läßt sich zu dieser Zeit vielleicht an nichts so deutlich, als an dem Umstand erkennen, daß die kirchlichen Tonsetzer, besonders die niederländischen und französischen dem Tenor zu ihren Messen mit großem Erfolge Motive der Volkslieder zu Grunde legten. Wogegen die höfische Concertmusik der Zeit, z. B. die Inventions musicales des Clément Jannequin (1538) den Einfluß der gelehrten Theorien der kirchlich-scholastischen Tonsetzer nicht ganz verleugneten.

Wenn italienischer Einfluß sich auf diese national-französische Musik, wenigstens auf die höfische, gewiß schon seit länger geltend gemacht, so ist doch nicht weniger dargethan, daß auch die französische weltliche Musik nur in ungleich schwächerem Maß auf die italienische einwirkte, wie die kirchlichen französischen Tonsetzer und Theoretiker auf die kirchliche Musik in Italien ja ebenfalls eingewirkt hatten. Französische Instrumentisten entzückten an den Höfen der Herzöge von Ferrara

und Galeazzo Visconti's von Mailand *). Die descriptiven, dem Chanson sich annähernden Chöre Jannequin's fanden vielfachen Widerhall in Italien. Noch zu Ausgang des 16. Jahrhunderts ahmte der Kapellmeister Giovanni Croce zu Venedig sie nach. Während von Monteverde berichtet wird, daß er den stilo francese in Italien einführte, was sich hauptsächlich auf die französischen Chansons, Vaudevilles und Tänze bezogen haben wird.

Die Festlichkeiten des französischen Hofs, bei denen die Musik eine Rolle spielte, bestanden in Entremets, Pantomimen, Mascaraden, Caroussels, Tournieren und Tänzen. Aus letzteren, in der Verbindung mit den Mascaraden und Pantomimen, entwickelte sich das Ballet.

Das erste französische Ballet, von dem sich der Name erhalten hat, die Momerie des hommes sauvages, wurde am 29. Januar 1392 zu Ehren der Vermählung der Königin Isabeau von Baiern von dem Chevalier von Vermandois aufgeführt. Es ist denkwürdig durch den Umstand, daß eine dabei stattfindende Feuersbrunst Veranlassung zu dem Ausbruch von Irrsinn gab, welchem König Carl VI. für immer verfiel.

Erst unter dem italienischen Einfluß, welchen die Kriegszüge Carls VIII. und Ludwigs XII. nach Italien zur Folge hatten, nahmen diese Vergnügungen einen höheren Aufschwung. Noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts bestanden dieselben in nichts, als einem kleinen choreographischen und musikalischen Divertissement, in welchem zwei oder drei verkleidete und maskirte Personen mit oder ohne Begleitung von Stimmen und Instrumenten tanzten und ihre Rollen theils mimisch, theils singend ausführten. Die Geschlechter waren dabei noch getrennt. Die Männer führten derbe und lustige, die Damen elegante und anmuthige Scenen auf.

Einen ganz anderen Charakter gewannen die Ballets seit 1533 unter Cathérine de Medicis. Die Tänze, welche bisher meist langsam feierlich waren, wurden nun lebhafter, freier, ausgelassener und dabei kunstvoller. Le branle, la pavane, la courante, la gaillarde, la gavotte und besonders la volta waren die beliebtesten. Sie entsprachen der eingerissenen Sittenlosigkeit der Zeit, zu welcher der Hof das Bei-

*) Chouquet, a. a. O. p. 53.

spiel gab. Tabourot in seiner Orchéographie (1588) war übel auf sie zu sprechen. Auch die Prediger erhoben sich gegen sie und die durch sie eingeführten Moden. Die Frauen begannen jetzt so kurze Röcke beim Tanze zu tragen, daß falls sie dieselben nicht mit der Hand am Flattern verhinderten, sie alles zeigten, was anständiger Weise versteckt bleiben sollte*). Die Damen nahmen so wenig Anstoß daran, daß z. B. die Gemahlin Heinrichs IV., die Königin Margarethe, in dem leichtfertigsten dieser Tänze, der Volta, so excellirte, daß Ronsard sowohl sie, als die Schönheit ihrer dabei ganz sichtbar werdenden Beine besingen konnte.

Die Ballets, die bisweilen von den ersten Personen des Hofs entworfen wurden und an deren Ausführung sich nicht selten die Prinzen des königlichen Hauses, ja die Königin und der König selber betheiligten**), hatten nun einen zugleich theatralischen und dramatischen Charakter gewonnen, welcher letztere der dabei in Anwendung kommenden Musik aber noch jedenfalls abzusprechen ist. Nur die im September 1581 bei der Feier der Vermählung eines seiner Mignons, des Herzogs von Joyeuse mit Marguerite de Lorraine, welche 17 Tage umfaßte, mit zur Aufführung gebrachte und als ballet comique de la Reine bezeichnete Circé soll nach dem Urtheile französischer Musikhistoriker hiervon eine Ausnahme machen. Sie sehen darin zum Theil schon die erste französische Oper, ja das erste Werk überhaupt, das diesen Namen verdient, unter dem sie eine Verbindung musikalischer, poetischer, choreographischer und decorativer Elemente verstanden wissen wollen. Das Ballet und die Decoration gilt vielen französischen Geschichtsschreibern für ein so wesentlicher Bestandtheil des Begriffs der Oper, daß sie musikalisch-poetische, mimische Darstellungen von dramatischem Charakter nicht dazu rechnen. Celler und Chouquet legen noch besonderen Werth darauf, daß hier zum ersten Mal der Versuch gemacht worden sei, den Chor in die Handlung selber mit eingreifen zu lassen. Geschah dies aber nicht schon ein ganzes Jahrhundert früher im Bachanale von Poliziano's Orfeo? Auch glaubt Chouquet,

*) Siehe hierüber Celler, Les origines de l'Opéra etc. Paris, ohne Jahreszahl.

**) Beauchamps, Recherches etc., hat ein chronologisches, die Jahre 1548—1733 umfassendes Verzeichniß derselben gegeben. — Siehe auch den vorzüglichen Abschnitt Le Ballet de la cour in Fournel's Les Contemporains de Molière III.

daß erst dieser Vorgang auf Guarini bei der Behandlung der Blindekuhscene seines Pastor fido eingewirkt habe. Doch wenn dieser auch erst 1583 beendet worden sein sollte, so spricht doch alles dafür, daß gerade diese Scene schon vor seinem Weggange von Ferrara (1582) componirt und gedichtet worden ist.

Den hauptsächlichsten Fortschritt, welchen Celler in der Musik des Ballet de la Reine wahrnimmt, ist ein gewisses Gefühl für das Dramatische, welches sich in der größeren rhythmischen Bewegung, der energischen Accentuation und in der Anwendung theils vorbereiteter, theils unmittelbar eintretender Septimenaccorde geltend mache. Auch soll es nicht an noch anderen bis dahin unbekannten musikalischen Effecten darin fehlen *). Das hing zum Theil mit der Zusammensetzung des Orchesters zusammen, welche für jene Zeit allerdings eine ganz ungewöhnliche war. Ein national-französisches Element ist in dieser Musik nicht zu verkennen, doch vermögen Celler und Chouquet ebensowenig italienischen Einfluß zu leugnen. Letzterer ergiebt sich schon daraus, daß mit dem Entwurf und der theilweisen Ausführung dieses Ballets der Italiener Balthasar Baltazzerini, wegen seines heiteren Temperaments auch Beaujoyeux genannt, ein ausgezeichneter Violinspieler, betraut worden war, welcher mit dem Marschall Brissac aus Piemont an den französischen Hof gekommen, sich hier die Gunst der Catharina von Medicis in dem Grade erworben, daß sie ihn zu ihrem ersten Kammerdiener und zum Intendanten ihrer Musik ernannt hatte. An der Musik waren noch außerdem der Sänger Sieur de Beaulieu und Meister Salmon betheiligt. Es ist schwer zu entscheiden, wie groß der Antheil Beaujoyeux' daran ist, doch scheint es, daß gerade ihm der instrumentale Theil, insbesondere die Composition der Tänze zugefallen war. Als Dichter wird De la Chesnaye genannt, welcher den Text der gesprochenen und gesungenen Stellen verfaßt haben soll, deren Urheberschaft aber auch noch von Agrippa d'Aubigny in Anspruch genommen wird.**)

*) So folgt dem Gesange der Tugenden im dritten Akt, die zweistimmig und ohne Begleitung sind, ein Ensemble von 12 Instrumenten zunächst ohne Gesangbegleitung, denen sich nun in dauernder Gradation andere Instrumente und Sänger anschließen bis bei der Erscheinung des Jupiter ein Tutti von 28 Instrumenten und 12 Sängern zusammen wirkt.

**) Ueber das Verhältniß der gesungenen und mimischen Partien der alten

Wie groß die dramatische und musikalische Bedeutung der Circé aber auch sein möchte, in der Entwicklung der Oper hat sie keine Rolle gespielt, wie sich an sie überhaupt kein weiteres Moment der Entwicklung knüpft. Sie blieb ohne jede directe Nachahmung. Man kehrte vielmehr zu den alten Ballets zurück. Der Grund lag theils in den ungeheuren Kosten ihrer Aufführung, theils in den mißlichen und drohenden Zeitverhältnissen, unter denen diese stattgefunden hatte. Das Land, schon seit länger vom wildesten Bürgerkriege zerrissen, bot theilweise ein Bild der Verwüstung dar. Der Wohlstand war aufs tiefste erschüttert, die Bevölkerung durch verheerende Krankheiten geschwächt. Die glänzenden Feste, welche der König, einen Moment der Ruhe in jenen Kämpfen benutzend, bei jener Veranlassung in der verschwenderischsten Weise zu Ehren eines jener Schmarotzer gab, welche das Mark des Landes aussaugten, mußten ein erschreckendes Zeugniß ablegen von der Frivolität des Hofs und der Regierung und die Unzufriedenheit der Nation in bedrohlicher Weise herausfordern. Soll doch allein die Vorstellung der Circé, die alles bisher in dieser Art Dagewesene übertreffen sollte, mehr als 1,200,000 Thaler verschlungen haben. Kein Wunder, daß selbst ein so rücksichts- und gewissenloser Fürst wie Heinrich III. über die Wirkung erschrack, die dies im Lande hervorbrachte. Die Pamphlete der Zeit, welche die Corruption der Sitten schonungslos darlegten, und die Leere seiner Kassen sprachen zu deutlich. Dazu kam der Wiederausbruch des furchtbaren Kriegs, der nun auch die Hauptstadt ergriff. Es war jetzt lange keine Zeit mehr zu Festlichkeiten und wenn diese auch hier und da wieder aufgenommen wurden, so geschah es doch nur in den älteren, bescheidenen Formen.

Dies war auch noch meist unter Heinrich IV. der Fall, unter dessen Regierung zwar nicht weniger als 80 Ballets bei Hofe zur Aufführung kamen. Michel Henri de Bailly, einer der 24 Violinisten des Königs, war der hauptsächlichste ihrer Componisten. Seine Ballets sind in einem Recueil gesammelt. Pierre Guedron, Jacques Mauduit, Antoine Boesset, Gabriel de Bataille werden daneben genannt. Das erste Ballet, welches sich dem

Ballets findet man Auskunft bei Fournel (a. a. O.), der an ihnen die vers, die recits und die entrées unterscheidet.

Glanze der Circé wieder nähert, war das Ballet de la Delivrance de Renaud, welches unter Ludwig XIII. 1617, zur Aufführung kam. Es übertraf dieselbe noch in der Stärke des Orchesters und der Gesangskräfte, da nicht weniger als 92 Sänger, 28 Violinen und 24 Lauten dabei mitwirkten. Guedron, Boesset und Bataille waren die Componisten, Durand der Dichter. Mauduit stand an der Spitze der Sänger. In den zwanziger Jahren begegnet man unter den Dichtern der Ballets besonders l'Etoile, doch auch Théophile, Boisrobert, Colletet, Sorel u. A.

Doch nicht unmittelbar vom Ballet aus, obschon auch in ihm ein Theil der Wurzeln der französischen Oper liegt, sondern von der italienischen Oper sollte die Entwicklung derselben zunächst den Ausgang nehmen. 1645 ließ, wie schon erwähnt, Mazarin zur Unterhaltung der Königin, eine italienische Truppe nach Paris kommen, welche im Saale des Petit Bourbon die Festa teatrale della finta pazza von Strozzi, zu welcher Torelli die Decorationen und Maschinen geliefert, zur Darstellung brachte. Wohl klagen verschiedene Stimmen der Zeit über die Langweiligkeit dieser Vorstellung, welche durch die eingelegten Ballets — denn ohne Ballet konnte man sich damals eine Vorstellung dieser Art am französischen Hofe nicht denken, wie es ja noch lange einen wesentlichen Bestandtheil der französischen Oper bildete und auch noch jetzt der französischen großen Oper nicht fehlen darf — eine unerträgliche Länge erhalten hatte. Gleichwohl gab sie und eine Vorstellung der Italiener, die des Orfeo (1647) den Anstoß zu selbständigeren Versuchen im Melodrama, worin 1640 schon Chapoton in seinem Orphée ou la descente d'Orphée aux enfers, in freilich sehr schwächlichen und ebenfalls von den Italienern beeinflußter Weise vorangegangen, aber fast unbeachtet geblieben war. Allerdings hotte man bei diesen Versuchen weniger die dramatischen, als die decorativen Wirkungen im Auge. Wenigstens war bei dem ersten derselben der große Corneille nur beauftragt worden zu den vorhandenen Maschinen und Decorationen Torelli's ein, besonders mit Gesängen und Tänzen ausgestattetes, neues Drama zu schreiben, was bekanntlich in der Andromède geschah.

Noch längere Zeit brachte man es nicht über derartige musikalisch-poetische und choreographische Ausstattungsstücke hinaus. Am meisten wurde durch sie das Ballet noch gefördert, insofern dieses jetzt

ein größeres Gewicht auf dramatische Handlung und auf den musikalischen Theil zu legen begann; was durch den Umstand begünstigt wurde, daß das Ballet jetzt gerade in Louis de Mollier ein Talent besaß, welches nach damaligen Begriffen sich gleichmäßig im Tanz, in der Musik und in der Dichtkunst auszeichnete, in letzterer aber von Isaac de Benserade bald übertroffen wurde, welcher von 1639 an zwanzig Jahre lang die Dichtung zu den Ballets des Hofes lieferte, wozu er in der That eine ganz ungewöhnliche Begabung besaß.

„Niemand — sagt Fournel*) — hat besser als er den Glanz dieses Hofes zurückzustrahlen und seine Sprache zu sprechen verstanden. Achtzehn Jahre sprachen die Marquis und Herzoginnen, die Nymphen und Halbgötter von Versailles durch seine Lippen und die Königssonne hat sich seine Verse entliehen, um sich dem geblendeten Volke im vollen Glanze zu zeigen. Zart und erfinderisch, fein und galant, leicht und graziös war er wie für diese Art Dichtung gemacht, die unter seinen Händen eine ganz neue Gestalt gewann …“ Das Eigenthümlichste seines Talentes aber bestand darin, daß er die Kunst, die Person des Darstellers mit der darzustellenden Persönlichkeit zu einem Typus zu verschmelzen, in erstaunlichster Weise besaß. Die Züge, durch die er eine jede von ihnen charakterisirt, die Farben, mit denen er sie malt, sind so geschickt gewählt, zu so feinen Anspielungen zugespitzt, so geistvoll durch den Doppelsinn der Worte gehoben, daß sie sich immer auf beide beziehen.

Erst die Pastorale des Abbé Perrin, von Cambert in Musik gesetzt und ohne Decorationen in einem Landhaus zu Issy (1659), dann aber auch vor dem Hof in Vincennes zur Aufführung gebracht, darf als ein ernsterer Versuch, eine nationale französische Oper ins Leben zu rufen, betrachtet werden, wie sie ja auch den Namen der Opéra d'Issy erhielt. Gerade sie aber stand wieder sichtlich unter dem Einflusse der Italiener; auch hatte sie im Widerspruch mit dem ausgesprochenen Geschmack der Franzosen auf die Beihilfe des Tanzes und des Maschinenwesens völlig verzichtet. Der Erfolg bestimmte Perrin und Cambert auf dem beschrittenen Wege muthig weiterzugehen, obschon derselbe bereits im nächsten Jahre durch die für die Vermählung Ludwigs XIV. (1660) stattfindenden Feste völlig verdunkelt wurde,

*) A. a. O. II. 189 und 190.

zu denen eine neue italienische Sängertruppe unter dem berühmten Componisten Fr. Caletti, gen. Cavalli, nebst den Architekten Amandini und Vivarini berufen worden war. Die Vorstellung des Sersé von Cavalli, zu der Lully besondere Ballete geschrieben hatte, verschlang trotz der ermüdenden Länge, welche sie hierdurch erhielt, (sie soll an 8 Stunden gedauert haben) das Interesse des Tages. Doch ließen sich Perrin und Cambert nicht abschrecken. Wir sahen vielmehr, wie es ihnen zuletzt doch noch das Privileg zur Bildung eine Academie de Musique zu erwerben und in dem um die Entwicklung des Maschinenwesens verdienten Marquis des Sourdéac einen Partner und Förderer ihres Unternehmens zu finden, gelang, so daß sie am 19. März 1671 in ihrem neuen Theater mit der von Perrin gedichteten, von Cambert componirten Operpastorale Pomone debütiren konnten, die sich, allerdings nur durch Camberts Musik und Sourdéac's Maschinen eines großen Erfolgs zu erfreuen hatte.*) Die Unternehmer sollten dessen aber nicht froh werden. Zerwürfnisse, welche zwischen ihnen ausbrachen, hinderten den Fortgang des Unternehmens, was, wie ich schon andeutete, von einem vielleicht noch bedeutenderen musikalischen Talente als Cambert sofort in ihnen verderblicher Weise benutzt wurde.

Jean Baptiste Lully (oder Lulli), 1633 in der Nähe von Florenz geboren, wurde im Alter von 13 Jahren von dem Chevalier de Guise nach Paris gebracht, der ihn der Mademoiselle de Montespan zuführte, die ihn gebeten, ihr einen kleinen Italiener von seiner Reise nach Italien mitzubringen. Es ist kaum ein Zweifel, daß es die Intelligenz und das musikalische Talent des Knaben gewesen, das sich schon damals entschieden gezeigt haben soll, was die Aufmerksamkeit des Ritters von Guise auf sich gezogen hatte. Es muß daher billig Verwunderung erregen, daß Mademoiselle zunächst keinen besseren Gebrauch von ihm zu machen gewußt haben sollte, als ihn zu den Küchenjungen in ihre Küche zu stecken und daß erst ein Fremder, der Graf von Nogent, sie auf das gar nicht zurückhaltende Talent des Knaben hätte aufmerksam machen müssen. Wie es sich aber mit dieser Erzählung auch immer verhalten mag, so ist doch soviel gewiß, daß Lully's Violinspiel bald Aufsehen erregte und der König, der davon hörte, denselben

*) On voyait — heißt es bei St. Evremond in der Comödie Les opéras, II. A. IV. Sc. — les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût.

in seine eigenen Dienste nahm. Lully wußte sich die Gunst seines neuen Herrn in dem Grad zu erwerben, daß dieser ihn mit der Bildung einer zweiten Kapelle betraute, die im Unterschiede von den 24 violons des Königs den Namen der petits violons desselben erhielt, und das ältere Institut nur zu bald überflügeln sollte. Die Namen Alouette, Colasse, Verdier, Baptiste, Jaubert, Marchand Rebel und La Lande, die zu den Mitgliedern zählten, geben hinlänglich Zeugniß von dem Glanz ihrer Leistungen. Kein Wunder, daß es Lully gelang, sich bald an die Spitze des ganzen Musikwesens am Hofe Ludwigs XIV. emporzuschwingen. 1658 scheint er zum ersten Male, mit dem Ballete Alcidiane, als Componist im größeren Maßstab aufgetreten zu sein. 1660 war nichtsdestoweniger sein Ruf als solcher bereits so groß, daß er mit der Balletmusik zur Oper des großen Cavalli betraut werden konnte. Nur kurze Zeit später sah er seinen Namen und sein Talent auch noch mit denen Molière's vereinigt und nachdem es ihm Cambert ganz zu verdrängen und sich an die Spitze der eben von diesem gegründeten französischen Oper zu stellen gelungen war, fand er in Quinault den Mann und das Talent, welches wesentlich mit dazu beitrug, ihn, den Ausländer, als den Schöpfer der nationalen französischen Oper, vor welcher die italienische für lange zurückweichen mußte, erscheinen zu lassen.

Lully besaß im vollsten Umfange die geistigen Eigenschaften, welche zu einer erfolgreichen Lösung der ihm hierbei gestellten Aufgabe nothwendig waren: eine vor keiner Schwierigkeit, keinem Hinderniß zurückschreckende, ihr Ziel fest im Auge behaltende Energie, die geschmeidige Biegsamkeit, das glückliche Anempfindungsvermögen, kraft dessen er sich nicht nur dem herrschenden Geschmacke der höfischen Kreise, sondern auch dem Naturell und dem nationalen Charakter des französischen Volks erfolgreich anzupassen verstand. Er würde hierdurch in Italien sicher ein andrer als in Frankreich geworden sein, doch nur weil er dort wie hier gleichmäßig das eigentliche nationale Element eines jeden dieser beiden Länder mit Berücksichtigung der geistigen Bedürfnisse der Zeit und seiner Umgebung in der Musik zum Ausdruck gebracht haben würde. Diese Biegsamkeit des Anempfindungsvermögens zeigte sich schon bei Gelegenheit der zu dem Cavalli'schen Sersé von ihm im Geiste dieses Componisten, wie in dem des französischen Geschmacks gelieferten Balletmusik. Der Ton der

Gesänge war feierlicher, die rhythmische Bewegung der Tanzweisen mannichfaltiger geworden. Er war in die Art der Cavallischen Vortragsweise, einer dem Wortsinn und der in diesem ausgedrückten Empfindung sich durch bezeichnende Anwendung der Accente anpassenden Declamation, aufs glücklichste eingedrungen. Cavalli ward überhaupt von großem Einfluß auf ihn, doch behielt Lully bei der Nachahmung desselben immer im Auge, die Vorzüge seiner Musik in einer dem französischen Geiste entsprechenden Weise anzuwenden. Die Declamation der großen französischen tragischen Dichter und ihrer vorzüglichsten Darsteller, waren ihm nicht minder ein fruchtbarer Gegenstand des Studiums, wie die Chansons und Tanzmelodien des Volks.

Cambert war Lully an musikalischer Gelehrsamkeit, vielleicht selbst in der Kunst der Instrumentation überlegen, die letzterer, wie es heißt, zum Theil seinen Schülern, L'Alouette und Colasse, überließ. Doch gilt das jedenfalls nur von der Orchesterbegleitung der Recitative. In allen anderen Beziehungen, besonders aber an genialer Beanlagung stand Cambert gegen Lully zurück. Dies gilt auch von der Wahl der Stoffe und Texte. Nach Lully sollte die dramatische Musik immer nur das, was durch das Wort gegeben war, zu erhöhterem Ausdruck bringen. Welcher Unterschied mußte da nicht allein zwischen einer nach diesem Principe componirten Dichtung von Quinault und einer solchen von Perrin sein. Dies kann freilich heute nicht mehr völlig empfunden werden, da Lully's Musik schon zu Rameau's Zeit einförmig und schwerfällig befunden wurde. Gleichwohl machte sich, wie Otto Jahn*) sagt, ein großer Fortschritt zur dramatischen Wahrheit und zu lebensvollerer Charakteristik schon darin geltend, „daß Lully den declamatorischen Accent der französischen Sprache in einer ihr durchaus angemessenen Weise musikalisch wiedergegeben und den Ausdruck des Pathetischen in der einzelnen Phrase charakteristisch getroffen hat.“ Kaum minder groß ist das Verdienst den Tänzen und den selbständigen Instrumentalsätzen ein wärmeres, lebhafter pulsirendes Leben eingehaucht und dem Rhythmus charakteristischeren Ausdruck gegeben zu haben.

Lully verdankte seine großen Erfolge aber nicht allein seinen musikalischen Vorzügen, die vielleicht zu seiner Zeit nur von Wenigen

*) W. A. Mozart II. S. 193.

vollständig geschätzt wurden, sondern, wie schon angedeutet, den Dichtungen Quinaults, so daß Boileau, der ihn allerdings nicht wohlwollte, dieselben sogar hauptsächlich nur letzterem zuschrieb. Auch spielte die Intrigue, in welcher Lully Meister war, eine nicht zu unterschätzende Rolle dabei. Nicht weniger der Reiz seiner Persönlichkeit und die Art seines Charakters. Lully war heiter, unterhaltend, ja selbst voller Possen; gefällig gegen Jeden, der ihm zu nützen im Stande war, hoffährtig gegen Alle, die ihn weder schaden, noch nützen konnten, rücksichtslos gegen die, welche seinen Bestrebungen irgend im Wege standen. Cambert mußte sich vor ihm nach England zurückziehen, wo er am Hofe Carls II. zwar eine ehrenvolle Aufnahme und Stellung fand, aber bald darauf starb. Die Molière'sche Gesellschaft, die so viele Jahre mit an Lully's Triumphen gearbeitet hatte, ja seine eignen Landsleute vertrieb er aus ihrem Theater, nur weil er es sich zum Schauplatze seiner Opern ausersehen hatte. Er schonte selbst der kleinen Vorstadttheater bei ihrem armseligen Erwerbe nicht. Oder hätte er wirklich vorausgesehen, daß aus ihnen sich eine neue Oper entwickeln würde, die die seinige einst überflügeln sollte? Ja es war ihm schließlich gelungen, sich so die ganze musikalische Welt Frankreichs tributpflichtig zu machen und die Nachfolge in seinem Amte an seine Familie zu binden. „Prenez le — sagte Boileau von ihm, — tête-à-tête, ôtez lui son théatre. Ce n'est plus qu'un coeur bas, un coquin ténébreux, Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux." Das ist freilich zu viel gesagt. Sein Verhältniß zu Molière selbst war bis zu dessen Tode ein ganz ungetrübtes. Quinault ward von ihm aufs Glänzendste honorirt. Seine Kapelle zitterte zwar vor ihm, aber sie liebte ihn auch. In seiner Kunst ging er auf, sie wurde sogar die Ursache seines Todes. Er verletzte sich mit dem seiner Hand entgleitenden Taktirstock die kleine Zehe, und erlag 1687 zu Paris den Folgen der Vernachlässigung dieser Beschädigung. Für seine Hauptwerke gelten Cadmus, Alceste, Thesée und Atys. Sein Ruhm war aufs Engste mit dem seines Dichters verbunden.

Quinault war vermöge seines zarten und anmuthigen lyrischen Talents und seiner, wenn auch beschränkten Einsicht in das Wesen der Oper, vorzugsweise für diese Dichtungsgattung geschaffen. Er begriff, daß hier die Dichtung der Musik sich unterzuordnen habe und, dem Wesen der Oper nach, von einem romantischen Inhalte sein,

d. h. vor allem die Phantasie in einer auf die Empfindung und die geistigen Sinne bezogenen Weise befriedigen müsse. Indem er diese Zwecke verfolgte, vernachlässigte er jedoch die eigentlichen dramatischen Forderungen, die folgerichtige Entwickelung der Charaktere und Handlung. Auch geschah es noch überdies in einer allzusehr auf den Geschmack des damaligen französischen Hofs gerichteten Weise. „Nächst Racine, sagt Chouquet, doch mehr um ihn zu loben von ihm, hat es kein Dichter des 17. Jahrhunderts, wie er verstanden, die Schwächen der Zeit zu entschuldigen und sie zu verschönen.“ Er hielt einer verdorbenen, zur Heuchelei geneigten Gesellschaft den schmeichlerisch verschönernden Spiegel vor. Die Reinheit seines Stils, die Grazie seiner melodischen Verse, der harmonische Fluß des Ganzen, sind Ursache, daß einzelne seiner Werke (deren Stoffe theils der Mythologie, theils der mittelalterlichen Romantik entlehnt sind), wie Armide, Roland, Atys, noch heute in Frankreich mit Genuß gelesen werden.*)

Ludwig XIV., welcher der Oper besonderes Interesse zuwendete, ließ sich die Pläne Quinault's immer erst vorlegen. Er billigte oder verwarf und machte auch eigene Vorschläge. Doch war das fertige Libretto selbst dann noch der Prüfung der Academie der Inschriften zu unterwerfen, was so lange Lully lebte, wohl kaum mehr als eine bloße Form war.

Nach Lully's Tode theilten sich seine beiden Söhne in das Amt der Surintendance de la musique de la chambre du Roi. Jean Nicolas de Francini, sein Schwiegersohn, erhielt dagegen, zunächst auf 10 Jahre das Privileg der Académie de Musique oder der Oper, das aber bis 1804 verlängert wurde. Von da an ward es der Familie Lully's entzogen. Wenn die von diesem begründete musikalische Dynastie aber auch nur von kurzer Dauer war, so war diese doch lang genug, die Entwicklung der französischen Oper zu hemmen. Die von Lully geschaffenen und durch Tradition befestigten Formen blieben auch für die Nachfolger bindend, unter denen Colasse, Destouches, Marais und besonders Campra hervortreten, ohne doch einen wesentlichen Fortschritt zu bezeichnen. Von den Dichtern mögen Thomas Corneille, Campistron, Fontenelle, Duché de Vancy,

*) Seine übrigen Opern heißen: Fêtes de l'Amour et de Bacchus, Cadmus, Alceste, Thesée, Isis, Proserpina, Le triomphe de l'amour, Persée, Phaëton, Amadis, Le temple de la paix.

der ältere Rousseau, La Motte, Regnard, Danchet, Voltaire und Marmontel genannt werden.

Die Zeit zwischen Lully und Rameau ist demnach, was die französische Oper betrifft, eine Periode der Stagnation; die einem Rückgang fast gleich kam. Doch sollte sich gerade innerhalb dieser Zeit die Entwicklung eines neuen Zweiges der nationalen französischen Oper vorbereiten, der seine Kraft viel unmittelbarer, als jener aus nationalen Wurzeln geschöpft hat und ihn daher auch rasch überwuchs.

Diese neue Entwicklung ging von den volksthümlichen Spielen der Theâtres de la foire aus, die Lully und die Comédiens français, wie wir gesehen, zum Schweigen gebracht. Sie hatten sich seitdem wieder länger auf die Künste des Springens, des Seiltanzes, der stummen Marionettenspiele und des Abrichtens und Vorführens von Thieren beschränken müssen. Erst um das Jahr 1690 scheinen von ihnen die Versuche dramatischer Spiele wieder aufgenommen, aber rasch wieder unterdrückt worden zu sein. Die Aufhebung des italienischen Theaters (1697) legte ihnen aber den Gedanken nahe, für dieses einen Ersatz zu bieten. Es spielten damals drei Truppen auf diesen Theatern, die der Gebrüder Allard, die ihres Schülers Maurice Vondrebeck und die des Marionettenspielers Bertrand. Sie alle traten jetzt mit Spielen, wie sie die Italiener zu spielen pflegten, die sich zuletzt auch nur der französischen Sprache dabei bedient hatten, hervor. Die Comédiens français protestirten unverzüglich dagegen. Die Sache kam zum Proceß und der Proceß wurde von beiden Seiten mit großer Erbitterung durch alle Instanzen geführt. Dies nahm eine ziemliche Zeit in Anspruch, während welcher die Théâtres de la foire bei steigendem Zuspruch ihre Spiele fortsetzten. Endlich, 1704, kam es aber doch zur Entscheidung: Den Théâtres de la foire wurde die Aufführung von Comödien und Farcen bei hoher Strafe verboten. Sie suchten sich damit zu helfen, daß sie nun losgerissene Scenen spielten, von denen aber jede ein bestimmtes Interesse bot. Auch rief man, da dieses ebenfalls wieder Einsprüche und Verbote zur Folge hatte, die Geistlichkeit von St. Germain, deren Interesse durch diese Verbote berührt wurde, zu Hilfe. Dies verschleppte die Angelegenheit zwar, änderte aber nichts an der schließlichen richterlichen Entscheidung. Um allen Ausflüchten zuvorzukommen, wurde den fremden Theatern 1707 die Recitation aller Dialoge überhaupt untersagt. Dies führte zur

Erfindung von monologischen Stücken, in denen ein einziger Darsteller sprach, die andern aber nur pantomimisch agirten. Die inzwischen erschienene Truppe von La Place und Dolet war aber noch auf ein andres Auskunftsmittel gekommen. Sie ließ jeden Schauspieler, nachdem er gesprochen, in die Coulisse zurück und dafür denjenigen, den die Reihe nun traf aus dieser hervortreten. Natürlich verfehlten diese Darstellungen ihren künstlerischen Zweck, sie amüsirten aber das Publikum auf eine andere Weise, das überhaupt für sie Partei ergriff und sie mit Eifer besuchte. Die Comédiens machten daher auch diesen Stücken wieder den Proceß und erhielten das Recht, diejenigen Theater, welche sie weiterhin aufführen sollten, schonungslos niederreißen zu dürfen. Es ist auffällig, daß während die Comédiens Bertrand, Dolet und Laplace mit solcher Härte verfolgten, sie diesmal ihre früheren Gegner, die Gebrüder Allard, die Wittwe Maurice u. A. verschonten und ihnen freie Hand ließen, diese und ähnliche Stücke zu spielen. Dies läßt sich nur daraus erklären, daß sich dieselben mit dem Théâtre français darüber verglichen hatten, wie sie im nächsten Jahre (1708) ein ähnliches Abkommen auch mit der Académie de Musique, zu treffen bemüht waren. Schon damals erhielten sie von dieser gegen eine bestimmte Entschädigung die Erlaubniß, Gesangsdivertissements und Ballete mit decorativer Ausstattung zur Aufführung bringen zu dürfen.

Nachdem Dolet und Laplace sich noch dadurch zu decken gesucht hatten, daß sie ihre Theater scheinbar an zwei Schweizer (die damals besondrer Freiheiten in Frankreich genossen) abtraten und auch diese Hoffnung wieder fehl geschlagen war, sie aber gleichwohl mit der Darstellung dramatischer Spiele fortfuhren, kam es zuletzt wirklich zur Execution. 1709 wurde ihr Theater erstürmt und zerstört.

Sie verloren den Muth aber nicht, protestirten gegen dieses Verfahren, stellten ihr Theater rasch wieder her und führten eine Art von Stücken ein, Pasquinaden genannt, in denen die Comédiens français durch karrikirte Nachahmung dem Gelächter preisgegeben wurden, indem man den Darstellern sinnlose, aber zu Alexandrinern verbundene Worte in den Mund legte und diese im tragischen Tone und in ihrer Manier vortragen ließ, was eine ungeheure Anziehung ausübte.

Inzwischen hatte die Academie der Musik ihren Vertrag mit den Truppen Allard und Veuve Maurice wieder gelöst, so daß diese sich

ebenfalls wieder auf die stummen Spiele verwiesen sahen, wobei man jedoch auf den Einfall kam, das was gesprochen werden sollte, auf Papierrollen zu schreiben, welche der betreffende Schauspieler bei sich trug und an den entsprechenden Stellen vor den Augen des Publikums zum Ablesen entfaltete. Diese Écriteaux, welche anfänglich in Prosa abgefaßt waren, erhielten jedoch bald eine Verbesserung. Man arbeitete die Reden in Couplets nach bekannten Vaudeville-Melodien um, ließ sie auf Tafeln geschrieben und von zwei Amoretten getragen aus den Suffiten hernieder, wobei das Orchester die betreffende Melodie spielte, das Publikum aber den Gesang selbst übernahm und der Schauspieler diesen nur mit seinen parodirenden Gesten begleitete. Es sind diese Spiele, aus denen sich allmählich das französische Vaudeville und die französische komische Oper entwickelt hat.

Ich habe die verschiedenen Phasen ihrer Vorgeschichte*) etwas näher beleuchtet, weil dieselben in anschaulicher Weise erkennen lassen, auf welche Abwege die künstlerische Production durch Privilegirung einzelner Künstler und Kunstinstitute und durch polizeiliche Maßregelung getrieben wird und wie nachtheilig dies auf den Geschmack des Publikums einwirkt.

So unkünstlerisch diese neuen Spiele unzweifelhaft waren, so hatten sie doch den Beifall des Publikums für sich, daher sie auch bald von den übrigen Theatern de la foire nachgeahmt wurden, von denen die bedeutendsten damals das des Dominique, Sohn des berühmten italienischen Komikers, das der Dame Baron, Tochter der Wittwe Maurice und Gattin des berühmten Schauspielers Baron, das des Jean Baptiste Constantini, der unter dem Namen Octavio spielte, und endlich das des Sieur de St. Edmé und seiner Gattin waren. Der Aufschwung, den diese Theater nahmen, führte ihnen die besten schauspielerischen Talente und die noch hier und da im Lande zerstreut lebenden Mitglieder des früheren italienischen Theaters zu, so daß sie zum Theil wirklich ganz Ungewöhnliches leisteten, wozu auch noch beitrug, daß sich für diese Art Spiele gleichzeitig einige wirkliche poetische und musikalische Talente zeigten.

Im Jahre 1713 schloß die Gesellschaft der Wittwe Baron und

*) Die man ausführlich in Gebr. Parfait's Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, Paris 1743 nachlesen kann.

die des Ehepaares Edmé eine Uebereinkunft ab, unter wechselseitiger Rechnungablegung alle etwa erworbenen Vortheile mit einander zu theilen. Die Wittwe Baron trat hierauf in neue Unterhandlungen mit der Académie de Musique, welche ihr auch einige Freiheiten zugestand, die 1718 noch erweitert wurden. In diesem Jahr eröffneten beide Gesellschaften unter dem Titel der Nouvel opéra comique ihre Theater und die Spiele mit Ecriteaux wichen denen, welche aus lauter gesungenen Vaudevilles bestanden, zwischen die man jedoch kurze Zeit später Dialoge in Prosa legte.

Das Vaudeville und die Charaktere der italienischen Maskenkomödie bildeten die Grundelemente dieser neuen Spiele, in denen Rede, Gesang und Tanz mit einander wechselten und die sich, um der Phantasie und dem Auge noch größeren Reiz zu bieten, hauptsächlich auf dem Gebiet des Wunderbaren bewegten, um aber auch die Verstandeskräfte in angenehmer Weise zu beschäftigen sich der Satire und Parodie bemächtigt hatten. Die Parodie der heroischen Oper war eines der hauptsächlichsten Anziehungsmittel dieser sogenannten neuen komischen Oper.*) Ein anderes lag in der witzigen Verwendung der Vaudevillemelodien.

1717 suchte die Wittwe Baron das Privileg der komischen Oper ganz allein zu erwerben. Sie bot der Académie musicale eine jährliche Abfindungssumme von 35000 Lire. Da sie die Zahlungen derselben aber nicht einhielt, so mußte sie sich doch wieder mit der Gesellschaft Edmé verbinden. Diese Verhältnisse führten im folgenden Jahre eine völlige Unterbrechung der Opéra comique herbei. Erst 1721 trat sie unter Lalauze aufs Neue ins Leben. In diesem Jahr eröffneten auch die Italiener, die seit einiger Zeit wieder in der früheren Weise im Hôtel de Bourgogne spielten, ein besonderes Theater de la foire de St. Laurent, welches bestimmt war dieser neuen komischen Oper Concurrenz zu machen. Le Grand war ihr hauptsächlichster Dichter. Das Privileg der komischen Oper wechselte

*) In Lajarte, Bibliothèque du Théâtre de l'opéra, welche ein Verzeichniß aller im Besitze derselben befindlichen musikalischen Werke mit genauer Angabe des Tags und Orts der ersten Aufführung und die Besetzung derselben mit geschichtlichen Notizen und Anecdoten enthält, finden sich auch die zu jeder von ihnen erschienenen Parodien mit angeführt, deren Zahl eine ganz erstaunliche ist. Siehe auch Parfait, Mémoires etc. in dem angefügten Cathalogue des opéras comiques.

jetzt unter den Besitzern der verschiedenen Théâtres de la foire und rief Streitigkeiten zwischen ihnen hervor. Einen besonderen Aufschwung nahm sie unter der Leitung des Sieur Pontou, welcher ihr 14 Jahre, von 1728—1742, ununterbrochen vorstand, doch hielt sie bis zum Erscheinen der Serva padrona in Paris ihren früheren Charakter mit nur geringen Variationen fest.

Die Dichter Fuselier, Lesage und d'Orneval, sowie der Musiker Gillier hatten ihr die eigenthümliche Gestalt gegeben. Sie schrieben sogar noch Stücke à écriteaux. Später traten verschiedene andere Dichter und Componisten hinzu. Von ersteren sind die bedeutendsten Piron, Panard und Favart.

Obschon Gillier das musikalische Factotum der Opéra comique, wie Dumoulin das ihres Ballets war, (Lesage behauptet sogar, daß man ihm die besten der Vaudevilles zu verdanken hatte, welche seit vierzig Jahren durch Europa verbreitet gewesen seien) so ist doch noch eine ganze Reihe andrer Componisten für sie thätig gewesen, unter denen sich sogar derjenige, welcher der heroischen französischen Oper einen neuen Aufschwung zu geben berufen war, findet.

Jean Philippe Rameau (geb. 25. Sept. 1683 zu Dijon gest. 1764 als königlicher Kapellmeister) scheint sich seit 1721 in Paris niedergelassen zu haben, wo er sich als Organist am Jesuitencollegium den Ruf eines der ersten Orgelspieler erwarb. Nicht minder bedeutend war er als Violinist. Ein in die Tiefe dringender Denker gehört er durch seinen Traité de l'harmonie (Paris 1722) auch zu den Begründern der Theorie der Harmonie der Musik. „In der Kunst, das Orchester zu behandeln — heißt es bei Jahn,*) — ist in ihm nicht allein gegen Lully ein Fortschritt, sondern auch der italienischen Oper gegenüber eine Ueberlegenheit zu erkennen." Er war der Erste, welcher jedem Instrument eine besondere Rolle in der Bewegung und im symphonischen Zusammenwirken des Orchesters ertheilte. Im Uebrigen war seine Musik nur eine geistvolle Weiterentwickelung der Lully'schen, auf die er den Fortschritt der italienischen Musik, soweit er sie kannte, immer aber in ganz selbständiger Weise anwendete und die Accentuation und Rhythmik erweiterte und vertiefte. Von vielen seiner Zeitgenossen ward dies jedoch als eine Neuerung aufgefaßt, gegen

*) A. a. O. II. S. 197.

welche man die Tradition der Lully'schen Oper vertheidigen zu sollen glaubte. Rameau hatte auf Veranlassung seines Landsmanns Alexis Piron zuerst auf dem Theater de la foire von Monnet, welcher das Privileg der komischen Oper damals besaß und bei dem er eine Zeitlang Dirigent gewesen zu sein scheint, mit den Opern La Rose, L'enrôlement d'Arléquin, L'endriaque etc. debütirt, von denen einzelnes in seiner Nouvelle suite de pièces de clavecin (1731) und in Les Indes galantes erhalten geblieben sein dürfte. Ohne die Protektion des reichen Finanziers De la Popelinière würde er weder einen namhaften Dichter, noch seine Oper Aufnahme in das Repertoire der Académie de Musique gefunden haben. La Motte lehnte es ab, ihm eine Oper zu schreiben und der Abbé Pelegrin wurde nur durch eine Abschlagszahlung von 500 Livres auf den Erfolg dazu bewogen. Rameau's erste Oper Hippolyte et Aricie (1733) hatte zwar einen entschiedenen Erfolg, erfuhr aber doch große Anfechtungen. Doch bildete sich für ihn rasch eine Partei, die unter den Eindrücken seiner Indes galantes, seiner Fêtes de Hébé und seines Meisterwerkes Castor et Pollux, (berühmt ist die Arie Tristes apprêts etc. und das Menuett Dans ces doux asiles etc.) immer mehr anwuchs. Doch fehlte es auch nicht an Gegnern, zu denen Rousseau und Grimm gehörten, obschon letzterer unter dem ersten Eindrucke an Gottsched geschrieben hatte: „Mr. Rameau wird von allen Kennern für einen der größten Tonkünstler die jemals gewesen, gehalten und mit Recht." Chouquet glaubt, daß die Musik Lully's sich nicht mehr gegen Rameau würde haben behaupten können, wenn dieser eine größere Einsicht in das Dramatische bei der Textwahl gezeigt hätte.

Der Streit zwischen den Lullisten und Ramisten wurde durch eine Erscheinung in den Hintergrund geschoben, welche die ganze französische Oper für einige Zeit in Schatten stellte. Im Jahre 1752 kam nach langer Unterbrechung auf den Ruf der Académie de Musique zum ersten Mal sogar selbst wieder eine Gesellschaft italienischer Sänger nach Paris, welche die italienische komische Oper in Aufnahme brachte und besonders mit der Serva Padrona des Pergolese einen ungeheuren Erfolg errang.*) Ein Ruf des Entzückens aller derer ertönte, die wie Rousseau der „trainantes et ennuyeuses lamentations" des

*) Schon früher hatte die Riccobonische Gesellschaft den Versuch gemacht, die italienische komische Oper einzuführen. Insbesondere wurde von ihr auch

Repertoires der Académie musikale müde waren. Die tonangebenden Lullisten und Ramisten vereinigten sich dieser ihnen gleichmäßig drohenden Gefahr gegenüber in dem Coin du Roi (dem Platze unter der königlichen Loge), die enrangirtesten Enthusiasten der italienischen Oper in dem Coin de la Reine. Das Theater wurde zur Arena. Es brach jener Kampf aus, der in der Geschichte der französischen Oper la guerre des bouffons genannt worden ist. Grimm in seinem Petit prophète de Boehmischbroda (1753), Rousseau in seiner Lettre sur la musique française, Diderot in seinem Neveu de Rameau, Holbach und andre Academiker, die sich durch Rameau's Angriffe auf die Academie (in seinen Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe 1754) beleidigt fühlten, traten mit größter Entschiedenheit gegen die französische für die italienische Oper ein — ja selbst der neidlose, freidenkende Rameau bekannte: „Wenn ich dreißig Jahre jünger wäre, so würde ich nach Italien gehen und Pergolese mein Vorbild werden. Ich würde meine Harmonie dieser Wahrheit des declamatorischen Ausdrucks dienstbar machen, welche der einzige Führer des Musikers sein sollte. Wenn man jedoch schon mehr als 60 Jahre zählt, so fühlt man, daß man bleiben muß, was man geworden." *)

Ein ähnliches Gefühl hatten ohne Zweifel verschiedene der jüngeren Musiker. Das Beispiel der Italiener, der Kampf, der sich um ihre Musik entspann, waren für die Entwicklung der französischen Oper nicht verloren. Schon vom Jahre 1753 an traten im Theater Monnet, die ersten Früchte dieser wohlthätigen Einwirkung in den Texten Favart's und Vadé's und in den Compositionen der d'Auvergne, Larouette und Duni, unterstützt von dem berühmten Choreographen Noverre, hervor. Auch Rousseau's Devin du village, der einen so großen Erfolg hatte, und über welchen noch Gluck gegen Salieri äußerte: „Wir würden es anders gemacht, aber Unrecht gehabt haben", wurde schon 1753 zum ersten Male (in Fontainebleau) gegeben. Er war keineswegs, wie man ihm vor-

---

die Serva padrona schon 1646 mit Beifall gegeben. Jetzt aber traten die Wirkungen besserer Stimmen (Manelli und Anna Tonelli) und die Bravour der italienischen Gesangsschule dazu.

*) Einen sehr schätzenswerthen Aufschluß über die Verhältnisse dieser Periode geben die **Mémoires de Jean Monnet.**

warf, nichts als eine verblaßte Nachahmung der italienischen Intermedien. Es pulsirte warmes französisches Leben darin. — So entwickelte sich denn unter dem Einfluß der Italiener, unter den Händen begabter, von einem ganz neuen Geiste erfüllter Dichter und Musiker in kurzem eine neue französische Oper, welche nicht nur die ältere des Lully, Campra und Rameau, sondern auch die italienische zuletzt fast überwuchs. Im Jahre 1762 vereinigte sich die Opéra comique mit der Comédie italienne, die schon seit länger nur diesen Namen trug. Sie hatte nämlich die pièces à ariettes (ohne Musikbegleitung) aufgenommen, die sich allmählich zur Oper entwickelt hatten. Von Italienern hatte sie damals nur noch Calalto, Carlin und Camerani zu Mitgliedern, daneben glänzte Caillou, Melle Favart und Melle Vilette. Von der Opéra comique traten hinzu Claivar, Laruette, Trial, Michu, Melle Lefèvre und Melle Gautier. Was diese Gesellschaft in den Compositionen d'Auvergne's, Laruett's, Duni's leistete, zu denen später Monsigny, Gossec, Philidor, Dalayrac, Gretry und Dichter wie Sedaine, Anseaume und Marmontel noch gesellten, würde die Académie de Musique bald völlig in Schatten gestellt haben, wenn sie nicht einzelne dieser Talente zu sich herübergezogen, über zum Theil bedeutendere Darstellungskräfte,*) besonders im Ballet, das sie damals besonders pflegte, verfügt und endlich in Gluck einen Componisten gewonnen hätte, welcher die heroische Oper in dem von Lully und Rameau angebahnten Stile auf ihren Gipfel erhob. Gretry hatte die komische Oper aber inzwischen zu einer Höhe gebracht, daß Chouquet sagen konnte, er habe hierdurch die Triumphe des Schöpfers der Iphigénie und des Orphée vorbereitet. Auch haben die genannten Componisten den Franzosen in der That ihre nationale Oper geschaffen, die sich nicht sowohl von der tragischen Oper, als von der komischen Oper aus entwickelt, durch die Aufnahme ernsterer Empfindungselemente allmählich eine immer größere Vertiefung gewonnen und sich auf diese Weise unter Wechselwirkung mit der Rameau-Gluck'schen Oper zum Theil wieder zur tragischen Oper erweitert hat. Was man an dieser neuesten tragischen Oper national nennen kann,

*) Zu den bedeutendsten Darstellern der Rameau'schen Epoche gehören, was den Gesang betrifft, Jelyotte, Tribou, de Chassé, l'Arrivey, le Gros und die Melles Enemans, Fel, Antier, Jacques, l'Arrivey, Sophie Arnould.

hat seine besten Kräfte aus der komischen Oper gezogen, die ihren Gipfel in Boieldieu und in Auber erreichte, in deren Werken sie jene reizende Mischung französischer Heiterkeit, französischen Esprits und Sentiments, mit einem Anflug von romantischer Ritterlichkeit gewann, zu der schon Gretry und Dalayrac den Grund gelegt hatten.*) Was von der Lully-Rameau'schen, durch Gluck auf den Gipfel gehobenen Oper in der neuesten französischen großen Oper noch übrig geblieben, hat wenig mehr als ein formales Interesse. Es bezieht sich, wie Jahn sagt, hauptsächlich auf das Gerüst und den Zuschnitt, auf gewisse Wendungen in der Melodiebewegung und in der rhythmischen und harmonischen Behandlung.

Christoph Willibald Gluck,**) am 2. Juli 1724 auf der Lobkowitz'schen Herrschaft Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz geboren, 15. November 1787 zu Wien gestorben, hatte in Prag unter dem Einfluß der Italiener seine ersten musikalischen Studien gemacht, die er dann in Mailand unter Battista Samartini erweiterte und vervollständigte. Seine ersten Opern (von 1741 an) standen noch ganz unter der Einwirkung italienischer Vorbilder. Nach seiner Uebersiedelung nach Wien nahm sein Geist aber einen selbständigeren Flug. Er fing an, tiefer über die Natur und die Gesetze der dramatischen Musik nachzudenken, wovon das Ergebniß in dem Widmungsschreiben zu seiner Alceste (1769) niedergelegt ist. Wahrheit und einfache Größe galten ihm für die wahren Ziele der Kunst, als erstes Gesetz des

---

*) 1783 übersiedelte die Comédie italienne (diesen Namen behielt die Opéra comique jetzt noch bei) in ihr neues Theater. Erst 1793 verwandelte sich dieser Titel in den der Opéra comique nationale. 1801 vereinigte sie sich mit der im Jahre 1791 hervorgetretenen Concurrenzgesellschaft des Feydeau, die sie in den damals üblichen patriotischen Gesängen überflügelt hatte. Sie bestand hiernach aus folgenden Mitgliedern Elleviau, Martin, Juliet, Solié, Gavoudon, Moreau, Lesage und den Damen St. Aubin, Le Sage, Gontier, Gavoudon, Dugazon und Desbrosses. Das Theater Feydeau war durch die Decretirung der Theaterfreiheit hervorgerufen worden und wurde nach der Straße, auf welcher es lag, benannt. Es trug ganz wesentlich zur Entwicklung und Blüthe der Oper bei. Lesueur, Kreutzer, Cherubini, Berton, Steybelt, Méhul ließen hier verschiedene ihrer Werke aufführen. Auch ein leichteres Genre kam hier wieder in Aufnahme, die comédies à ariettes.

**) Marx, Gluck und die Oper, Berlin 1863. — Jahn, Mozart 2c. II. S. 218. — Chouquet, a. a. O. p. 152.

dramatischen Musikers aber: die Unterordnung der Musik unter die Dichtung, wobei sie in jedem Momente das der Situation Gemäße auszudrücken und allen überflüssigen Schmuck, alles Neue, was nicht hierzu dient, zu verschmähen habe. Gluck's Ansichten stimmten in vieler Beziehung mit den in Frankreich zur Herrschaft gekommenen musikalischen Theorien, die er ohne Zweifel auch kannte, zusammen; daher ihm der französische Gesandtschaftssecretär de Rollet, der ihm auch den Text zu seiner Iphigenia in Aulis nach Racine schrieb, rathen konnte, den Erfolg, den er in Deutschland noch immer vermißte, in Paris zu suchen, da seine Opernreform im Grunde doch nur einr Weiterentwicklung der französischen Oper sei.

Ohne den Schutz der Königin Marie Antoinette, seiner früheren Schülerin, ohne den Einfluß de Rollets auf die Pariser Presse, die für ihn Stimmung zu machen suchte und ohne den Umstand, daß sein Talent und Genie sich der durch die Opéra comique bedrohten Académie de Musique dringend empfahl, würde er wohl kaum den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den er, zwar nicht ohne Kämpfe, errang. So aber rief sein Erscheinen eine musikalische Revolution hervor, deren Interesse längere Zeit jedes andere verschlang.*)

In der Reform des Tanzes war ihm, nachdem schon Lully dem Ballet durch Einführung der Tänzerinnen (1681 Le triomphe de l'amour) ein neues Interesse zugeführt und einen neuen Aufschwung gegeben hatte, Jean George Noverre (geboren 1727, gestorben 1810) zwar vorausgegangen. Auch er verlangte, daß das Ballet der Oper mit der Handlung in engster Verbindung zu stehen habe, ja, daß das Ballet auch selbst Handlung besitzen müsse, da dessen Aufgabe ja nur der charakteristische, schöne Ausdruck einer solchen nach dem Vorbild der Natur sei.

Das Gluck'sche Compositions- und Darstellungsprincip begegnet in der Ausführung einer Schwierigkeit, welche schon Rameau gefährlich wurde. Es setzt vorzügliche, und zwar im dramatischen Sinne

---

*) Depuis quinze jours — heißt es im April 1774 bei Grimm (Correspond. littér. VII. p. 320.) — on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose. Est-il besoin de dire encore que c'est l'Iphigénie de Mr. le chevalier Gluck qui cause toute cette grande fermentation?

vorzügliche, Texte voraus. Auch er war in der Wahl derselben nicht immer glücklich. Was aber seine Werke dieser Periode vor denen fast aller anderen dramatischen Musiker auszeichnet, ist, wie Jahn es ausgedrückt hat, die tiefe Empfindung für alles Große. Sie hat ihn zu dem Schöpfer eines erhabenen dramatischen Styls gemacht, in dem er ganz einzig dasteht.

Die Franzosen haben einen gewissen Anspruch auf Gluck erhoben, theils weil ihnen das große Verdienst gebührt, seine Größe erkannt und zur Anerkennung gebracht zu haben, theils weil er durch seine musikalischen Principien der Lully-Rameau'schen Schule verwandt war. Zu dieser selbst gehört Gluck aber nicht. Er ist eine ganz originelle und dabei deutsche Natur. Daher auch die nähere Würdigung seiner Bedeutung, soweit sie überhaupt in diese Darstellung gehört, erst bei der Entwicklung des deutschen Dramas Platz finden kann.

Der Abbé Arnaud und Suard traten sofort, etwas später der überwundene Rousseau, enthusiastisch für Gluck bei ihren Landsleuten ein. Die Gegner kamen aus dem Lager der Italiener sowohl, wie aus dem der Lullysten und Ramisten. Die Führer der ersteren waren Marmontel und La Harpe; zu ihnen hielt sich auch Grimm. Sie setzten, um Gluck aus dem Felde zu schlagen, mit Hilfe des neapolitanischen Gesandten Caraccioli, die Berufung des damals berühmtesten italienischen Operncomponisten, Piccini, durch. Gluck hatte mit seiner Iphigenia in Aulis, mit seinem Orpheus, seiner Armide, das anfangs widerstrebende Publikum zuletzt unwiderstehlich mit sich fortgerissen, jetzt errang auch Piccini mit seinem Rolando gleichen Erfolg. Der Kampf sollte durch die gleichzeitig von beiden Componisten componirte Iphigenia in Tauris entschieden werden. Der Sieg war für Gluck. Ich konnte auf Piccini's würdiges Verhalten dabei früher schon hinweisen. Es zeigte sich auch wieder bei der Nachricht von Glucks im Jahre 1789 zu Wien, wohin er 1779 zurückgekehrt war, erfolgendem Tode. Piccini, der bis 1792 in Paris blieb und noch manche Triumphe hier feierte, forderte zu einer Subscription auf, „nicht um den Todten — wie es bei ihm heißt — ein Denkmal zu setzen, sondern um zu seinen Ehren ein jährlich an seinem Todestage zu gebendes Concert zu stiften, in dem nur Compositionen des Dahingeschiedenen aufgeführt werden sollten, damit der Geist und Vortrag seiner Werke den Jahrhunderten überliefert würden, die demjenigen

folgen, welches die Meisterstücke habe entstehen sehen und um ein Vorbild des Stils und der Entwicklung der dramatischen Musik vor den jungen Künstlern aufzurichten, die sich dieser Musikgattung widmen würden."

Man hat viel von den Schülern Gluck's gesprochen; in dem, worin seine Größe bestand, hat ihn aber keiner von ihnen erreicht, am meisten noch Cherubini. Gewiß ist es ein ernsterer, tieferer Ton, den Méhul angeschlagen, von der Stilgröße Glucks zeigen aber seine Werke nur wenig. Auch er, wie alle französischen Tonsetzer, die, wie Auber, Herold, neben und nach ihm die heroische Oper pflegten, hat noch gewisse Berührungen mit dem Geiste der komischen Oper. Ueberhaupt aber hatte die französische heroische Oper nach Gluck's Weggang noch lange mit der italienischen Oper zu kämpfen. Die Namen Sacchini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi bezeichnen ebensoviele Siege der italienischen Oper, die sich schon lange neben der großen französischen Oper*) ein eigenes Theater in Paris gegründet hatte und immer über die vorzüglichsten Gesangskräfte verfügte. Nur der deutsche Meyerbeer hat über sie einen nachhaltigen Triumph zu verzeichnen gehabt, während Halévy, Ambroise Thomas und Charles Gounod ihren Erfolgen nur

*) Nach dem Brande des Palais Royal wurde die Académie de Musique in die Salle à machines der Tuillerien verwiesen. Que cette nouvelle salle est sourde! sagte einer im Publikum. Elle est bien heureuse, erwiderte ihm sein Nachbar, der schlagfertige Abbé Galiani. Das Theater des Palais Royal wurde zwar wieder hergestellt und 1770 bezogen, brannte aber 1781 aufs Neue ab. Die Académie wurde nun in den Saal der Menus Plaisirs du Roi und kurze Zeit später in das inzwischen hergestellte Theater der Porte St. Martin überführt (1781). 1794 übersiedelte sie in das Théâtre national und nahm den Titel Opéra national sowie etwas später den des Théâtre de la Republique et des Arts an, der sich unter dem Kaiserreich in den der Académie impériale de musique und nach dessen Ende in den der Académie royale de musique verwandelte. Die Ermordung des Herzogs von Berry in ihren Räumen, veranlaßte einen neuen Umzug in den Saal Favart, bis das von Debret gebaute Theater in der Rue Pelletier und neuerdings der von Garnier aufgeführte Prachtbau das Domicil der französischen großen Oper wurde, und 1848 den Namen des Théâtre de la Nation, unter Napoleon III. den des Théâtre impérial de l'Opéra und seit 1870 den des Théâtre nationale de l'Opéra erhielt. Als Sänger traten bei der Académie de musique in der Gluck'schen Periode hinzu: Melles Rosalie Levasseur, St. Huberti, Maillard, Gavaudon, Laguerre, Dozon, sowie die Herren Moreau, Lainé, Chéron,

nothdürftig das Gleichgewicht zu halten vermochten. Doch auch die komische Oper sank nach Auber und Adam allmählich immer tiefer herab. Als Dichter ragten im 19. Jahrhundert Jouy, Hoffmann, Planard, Aumer, Deschamps, Germain Delavigne, St. Georges Mellesville und besonders Scribe hervor.

Die Tragödie im 18. Jahrhundert bis zur französischen Revolution.

Umschwung der Zeit. — Erste Proteste gegen den Academismus der Bühne. — Perrault's Kampf gegen die Alten. — Houdard de la Motte. — Crébillon. — Voltaire. — Charakter der Zeit unter der Regentschaft. — Einfluß derselben auf Voltaire's Charakter. — Dessen Jugendgeschichte. — Oedipe. — Verbannung nach England. — Einfluß des englischen Geistes auf ihn. — Voltaire's dramaturgische Ansichten; sein Verhältniß zu Shakespeare. — Zaire. — La Mort de César; Voltaire der Vertheidiger Shakespeare's; Abschwächung seines Enthusiasmus für diesen. — Mahomet. — Merope. — Verhältniß zu Crébillon. — Le Kain und die Théatres de Cabinet. — Voltaire's Uebersiedelung an den Hof Friedrichs des Großen. — Voltaire im Exil. — Kampf mit der Genfer Orthodoxie und Rousseau über das Theater. — Theatralisches Leben bei Voltaire. — L'Ecossaise. — Tancrède. — Bruch mit Mad. de Pompadour. — Adoption von Melle Corneille. — Die Ausgabe der Corneille'schen Werke. — Die Uebersetzung des Shakespeare'schen Julius Cäsar. — Voltaire als Gegner Shakespeare's. — Irène. — Voltaire in Paris. — Seine Triumphe. — Sein Tod. — Sein Begräbniß und die Ueberführung seiner Leiche nach Paris. — Voltaire's Bedeutung als dramatischer Dichter. — Chateaubrun. — Piron. — Pompignan. — Marmontel. — Dorat. — Saurin. — Du Belloy. — Le Mierre. — La Harpe. — Ducis.

Buckle hat es mit Recht als ein Verdienst Richelieu's bezeichnet, den Geist religiöser Duldung so viel als möglich festgehalten zu haben. Mazarin und anfänglich auch Ludwig XIV. sind dieser Anschauung treu geblieben. Wenn Richelieu sich sogar gelegentlich mit protestan-

Rousseau, L'Arrivée, Le Gros, Chardini, Lays; in der Revolutions- und Kaiserzeit: Delles Rousselois, Chéron, Branchu, Henry, Sophie Cruvelli, Poinsot, Albert, Armand, sowie die Herren Dérivis, Nourrit, Bertin, Roland, Laforêt, Lavigne; bis zur Julirevolution, Delles Gressari, Cinti, Dabadie, Mori, sowie die Herren

tischen Fürsten gegen katholische alliirte, so verband sich Mazarin mit dem republikanisch-puritanischen Cromwell, so suchte Ludwig XIV. die Macht der katholischen Geistlichkeit auf alle Art zu beschränken, so zog er Anfangs gerade solche Männer zu sich heran, welche die neuen Anschauungen, den Geist der neuen rationellen Methode auf Verwaltung und Regierungskunst anwendeten.

Wenn diese Duldsamkeit die großen Geister auch nicht ins Leben rief, welche damals auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und des Wissens in Frankreich hervortraten, so hat sie doch zu der freieren, kühneren Entwicklung, welche sie nahmen, wesentlich beigetragen und den von ihnen ausgehenden Wirkungen eine größere Verbreitung gegeben.

Andrerseits — und dies hat Buckle zu wenig ins Auge gefaßt — war aber Richelieu auch wieder derjenige, welcher die Centralisation des geistigen Lebens und aller Kräfte zur Stärkung der königlichen Gewalt in einem solchen Umfange herbeiführte und auch hierin von Mazarin nachgeahmt wurde, daß Ludwig XIV., die Erbschaft dieser großen Männer antretend, deren Einheitsbestrebungen in seiner Person nur noch zum Abschluß zu bringen brauchte. Dies mußte jenem Geiste der Duldung aber in einer Weise entgegenwirken, die eine Abschwächung desselben nothwendig zur Folge hatte und endlich zur völligen Unterdrückung desselben führte.

Denn unmöglich konnte man in einem Staatswesen, welches in Allem auf Einheit in der Person des Monarchen zurückgeführt werden sollte, so wichtige Gebiete, wie es die der Religion und des Glaubens waren, auf die Dauer der Parteiung, welche die Verschiedenheit der Ansichten hier hervorrief, frei überlassen. War die Duldung der Gegensätze von Katholicismus, Protestantismus und Jansenismus in den Augen der Staatsmänner doch immer nur als ein Mittel erschienen, die Macht und den Einfluß der römischen Kirche im Staate zu brechen. Daher man sich jene Duldung auch nie als eine zu weitgehende denken muß. Die Jansenisten waren

Dabadie, Massol, Dupont, Levasseur, Lafont. Bis 1848, D^{elles} Falcon, Damoreau, Dorus-Gras, Stoltz, Nau, sowie die Herren Duprez, Marié, Bouché, Barroilhet; bis 1870, M^{elles} Viardot, Laborde, Alboni, Masson, La Grua, Bosio, Tedesco, Gueymard, Marie Sax, Christine Nilsson, Carvalho, sowie die Herren Roger, Chapuis, Morelle, Obin, Gueymard, Faurre.

nicht minder strenggläubig, als die katholischen Kirchenlehrer, ja selbst die Philosophen suchten sich damals noch ganz mit der Kirche zu stellen, und doch würde Descartes seine Werke kaum alle in Frankreich zu schreiben gewagt haben. Schon 1629 war er nach Holland gegangen, 1649 folgte er einer Einladung der Königin von Schweden, wo er im nächsten Jahre schon starb, 1669 untersagte Ludwig XIV. die diesem Philosophen zugedachte öffentliche Gedächtnißrede und nur kurze Zeit später wurde durch die Universität von Paris ein Verbot seiner Lehre erlassen.

Doch ist es wieder zu weitgehend, wenn Buckle behauptet, Frankreich habe während der ersten 60 Jahre nach dem Tode des Descartes auch nicht einen Mann besessen, der selbständig zu denken gewagt habe. Gassendi, den wir als Lehrer Molière's, Chapelle's und Cyrano's de Bergerac kennen lernten, starb zwar nur 5 Jahre später als Descartes, aber seine Lehre, seine Ansichten und Gedanken lebten in seinen Schülern doch fort. In ihm aber sehen wir nicht nur einen Erneuerer der atomistischen Lehre des Epikur, sondern auch einen Geistesverwandten von Hobbes, mit dem er befreundet war, und einen der ersten Vertreter sensualistischer Ansichten. Doch auch Bayle lehrte bis 1681 unbeanstandet in Frankreich und Männern, wie Mallebranche, La Bruyère, Fénelon, Lemontoy, Boisguilbert, Evremond, wird man selbständiges Denken nicht absprechen dürfen, obschon eingeräumt werden muß, daß sie nur so lange unangegriffen blieben, als sie zugleich für Religion und kirchlichen Glauben eintraten. In der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. brach sich dann allerdings eine Reaction Bahn, die jede freisinnigere Aussprache mit Verfolgung bedrohte.

Ludwig XIV., von der Natur sowohl körperlich, wie geistig in außergewöhnlicher Weise begabt, vom Glück anfangs in allen seinen Unternehmungen begünstigt, das Herz vom Glauben an die Göttlichkeit seines Berufs, von Machtgefühl und von heftiger Ruhmbegierde geschwellt, suchte diesen Ruhm zunächst vorzugsweise in der Größe der Nation, der Kraft des Staats, dem Wohlstande seines Volkes, dem Glanze der Künste und Wissenschaften, der Blüthe der Industrie und Bodencultur. Kein Wunder, daß er nicht nur auf seine Umgebung, die er durch eine ihm gleichsam angeborene und sorgfältig ausgebildete Würde, in einer ehrfurchtsvollen Entfernung von sich zu

halten verstand, sondern auch auf die Nation eine fascinirende Wirkung ausübte, so daß diese, den Glauben an seine göttliche Einsetzung theilte, in ihm die Seele, den Inbegriff des ganzen Staatswesens sah, in seinem Ruhm und Glanze sich sonnte und im Gefühl des Wohlstands und der Sicherheit das Joch der Bevormundung, das er ihr auferlegte, nicht drückend empfand, sondern darin einen goldenen Ehrenschmuck sah. Der Glaube an seine Unfehlbarkeit war ein so großer, daß sie lange die schwersten Lasten willig ertrug und sich von den Gefahren des verhängnißvollen Weges nicht überzeugen konnte, welchen der ruhmberauschte König beschritt.

Das Gefühl, der unbeschränkte Herrscher eines blühenden Landes zu sein, vermochte ihn nur zu bald nicht mehr voll zu befriedigen. Die Bewunderung Europa's genügte seinem stolzen Herzen nicht mehr, es sollte ihm auch noch tributpflichtig werden. Er wollte sein Reich zu einem Weltreiche erweitern. Wie aber der Glanz seines Hofs allmählich verderblich für die Sitten der höheren Kreise der Hauptstadt, für Kunst und Wissenschaft wurde, so wurden die fortgesetzten Kriege es auch für den Wohlstand der Unterthanen. Sie entzogen der Industrie die rüstigsten Hände, sie entvölkerten die Nation, sie verbreiteten Jammer, Unglück und Krankheiten in ihren Wohnungen, und erschöpften allmählich die Steuerkraft des einst blühenden Landes. Der Friede von Nymwegen (1678) hatte Ludwig XIV. auf eine Machthöhe gestellt, welche es ihm nicht mehr nöthig erscheinen ließ, die Rechte Andrer zu achten. Die Zeit schien gekommen, um auch noch die letzte Macht, die sich im Staate neben ihm regte, die Macht der Kirche völlig zu brechen. Die nationalen Concile, die er berief, hoben alle ihr noch zustehenden Vorrechte auf. Wie hätte man da den Protestantismus wohl schonen sollen, dessen Unterdrückung der also geschädigten römischen Kirche einen gewissen Ersatz bot! Wozu noch bedurfte man seiner, da man sich diese nun ganz unterworfen sah? Der Einheitsgedanke des Staats verlangte auch Einheit des Glaubens. Schon länger hatte man die Protestanten durch allerlei Bedrückungen zum Uebertritt zur katholischen Kirche zu bestimmen gesucht und den Rückfall mit peinlichen Strafen belegt. Jetzt aber begann man, einzelnen Orten das Recht der freien Religionsübung ganz zu entziehen. 1684 führte man die berüchtigten Dragonaden ein und ein Jahr später wurde das Edict von Nantes wieder aufgehoben, was den betrieb-

samsten Theil der Bevölkerung zur Auswanderung nach Holland, Deutschland und England nöthigte. Hierin sowohl, wie in den Verfolgungen, denen die Jansenisten jetzt ausgesetzt waren, die Ludwig dem XIV. wegen ihrer rigoristischen Sittenstrenge sehr unbequem wurden, weil ihre Vorschriften und Lehren fast ebensoviele Verurtheilungen seines Hofes und seines Privatlebens waren, läßt sich der Einfluß erkennen, welchen die katholische Geistlichkeit sich trotz jener Concessionen wieder verschafft hatte und der in dem Maße wuchs, als sie sich der frommen und frömmelnden Frau von Maintenon zu bemächtigen wußte. Die religiöse Heuchelei wurde zu einer Sache der Weltklugheit, die affektirte Decenz zu einer Sache des guten Tons und der Mode und beide zur Maske und zum Deckmantel jener Sittenlosigkeit, jener Frivolität, jenes spottsüchtigen Unglaubens, die unter der Regentschaft so schamlos hervortreten sollten.

Wohl erhoben sich einzelne Warnungsstimmen. Fenelon, der Erzieher des Duc de Bourbon, hielt in seinen Aventures de Télémaque sowohl seinem Schüler, wie der Zeit den warnenden Spiegel vor. Er gab in seinen Directions pour la Conscience d'un Roi, dem ersteren Rathschläge, die einer Verurtheilung der Regierung Ludwigs XIV. fast gleichkamen. Fontenelle trat für die Wahrheit im Leben, St. Evremond für die christliche Sittenlehre, Vauban und Boisguillebert für eine Reform des Finanz- und Steuerwesens ein.

Diese Opposition gegen die Unfehlbarkeit des bisherigen Régimes konnte nicht ohne allen Einfluß auf das Gebiet der Dichtung bleiben. Auch hier erhoben sich Proteste gegen die herrschenden Vorurtheile, gegen den auch hier seine Tyrannei ausübenden Autoritätsglauben. Er betraf hier vor allem die von den Alten theils überlieferten, theils auch nur abgeleiteten Regeln. Schon früher hatten einige der größten Dichter, insbesondere Corneille und Molière, sich gelegentlich dawider aufgelehnt, den Widerstand aber nicht consequent fortgesetzt, sondern, vorzüglich der erste, sogar selbst wieder zur Befestigung jenes Autoritätsglaubens beigetragen. 1670 hatte der Akademiker und Lustspieldichter Desmarets sich zwar entschiedener gegen denselben hervorgewagt, war aber hiebei von Boileau zur Ordnung gerufen worden. Charles Perrault, welcher mit seinen Contes de ma mère de l'oye (1697) die Volksmärchen in die französische Literatur eingeführt hat, gab durch ein das poetische Zeitalter Ludwigs XIV. ver-

herrlichendes und dieses über das classische Zeitalter der Alten setzendes Gedicht, welches er 1687 in der Academie vorlas, Anlaß zu einem heftigen Streit über den Vorrang der Alten und Neuen. Auch diesmal warf sich Boileau vor allen andern zum Vertheidiger der ersteren auf, wobei er besonders von Racine unterstützt wurde. Dieser Widerspruch bestimmte nun Perrault zu seinem, damals großes Aufsehen erregenden Werke, Parallèle des anciens et des modernes, welches insofern von Wichtigkeit war, als sich darin ein in der Poesie nach eigenthümlicher Lebensauffassung verlangender Geist ankündigte, freilich in einer die wichtigste Seite seines Gegenstandes nur leise berührenden Weise. Es handelte sich nämlich Perrault weniger darum, darzuthun, daß die eigenthümlichen Verhältnisse einer jeden Zeit, die eigenthümliche Natur jedes Volkes, ihre besonderen geistigen Bedürfnisse, ihren besondern Lebensinhalt und diese daher einen Anspruch hatten, auf eine bestimmte Eigenthümlichkeit der künstlerischen Formen und des künstlerischen Ausdrucks; ihm war es hauptsächlich nur um die Befriedigung des nationalen Selbstgefühls, um die der französischen Literatur so nachtheilig gewordene Selbstverherrlichung zu thun, wenn es auch seinen Werken im Einzelnen gewiß nicht an sehr richtigen und für jene Zeit sehr fruchtbaren Bemerkungen fehlte. Boileau antwortete ihm mit seiner in einem gereizten persönlichen Tone geschriebenen Réflexion de Longin. Die Academie befand sich in einer schwierigen Lage. Sie fühlte sich durch das Lob, welches Perrault den Neuen zollte, selbst mit geschmeichelt, sie wußte, daß dieses bei Hofe sich einer beifälligen Aufnahme zu erfreuen hatte, und konnte doch andrerseits die von ihr zu Gesetzen erhobenen Grundsätze nicht aufgeben. Dazu kam, daß der leidenschaftliche, fast beleidigende Ton, welchen Boileau angeschlagen hatte, nicht gerade günstig von der ruhigen, wenn auch oberflächlichen Behandlungsweise des im persönlichen Umgange liebenswürdigen Perrault abstach.

Der Streit, obschon endlich zur Ruhe gekommen, sollte nicht schlafen und es war ein dramatischer Dichter, der ihn aufs Neue in Gang brachte.

Antoine Houdard de la Motte, am 17. Januar 1672 zu Paris geboren, ebendaselbst 1731 gestorben, studierte die Rechte, widmete sich seinem Hang zum Theater nachgebend, aber bald der Schrift-

stellerei. Am Theater des Italiens betrat er mit einem Lustspiel: Les originaux, die Bühne, erlitt aber damit eine Niederlage. Er fühlte sich hierdurch so gedemüthigt, daß er sich dem geistlichen Stande zu widmen beschloß, sich jedoch bald eines Andern besann und die dramatische Laufbahn wieder ergriff. Sein Talent ging aber nicht auf das Komische. Von seinen verschiedenen Lustspielen haben nur Le magnifique und L'amant difficile einen ausdauernderen Erfolg erzielt. Sein dramatisches Hauptwerk Inès de Castro (1723), von welchem behauptet wird, daß seit dem Cid kein anderes einen gleichen Erfolg hatte, liegt auf dem Gebiete der Tragödie. Es verdunkelte seine übrigen tragischen Dichtungen, Les Machabées, Romulus und Oedipe*), die seinen Ruf schon begründet hatten. 1719 war er in die Academie aufgenommen worden, nachdem lange vorher der Streit über den Vorzug der Alten und Neuen durch ihn wieder aufgelebt war. Er brach im Salon der Melle Lambert aus und La Motte sah sich in seiner Vertheidigung der Neuen von Fontenelle unterstützt, der schon ein Parteigänger Perraults gewesen war. Von den neuen Lehrsätzen, welche er aufstellte, war einer der wichtigsten der, daß der Vers und der Reim, besonders für den dramatischen Autor, nur eine Fessel sei. La Motte ließ es sich einfallen, dies im Télémaque an einem Beispiele darzuthun, und stellte der Uebersetzung des Homer der Madame de Dacier eine Uebertragung entgegen (1714)**), in der die 24 Gesänge derselben von ihm in 12 zusammengezogen worden waren. Auf einer Vignette des Titelblatts erblickt man Mercur, wie er die Leier Homers in die Hände Lamotte's legt. Eine zweite Schrift: Le discours sur Homère sollte diese Uebertragung nur rechtfertigen. So große Blößen Lamotte sich durch dieselbe gegeben hatte, so viele Anhänger erwarb er sich wieder durch diese zweite Schrift. Die 63jährige Mad. Dacier war die erste, welche ihm in ihren Considérations sur le cours de corruption (1714) offen entgegentrat, obschon er ihr in seiner Uebersetzung viel Schmeichelhaftes gesagt und auch ihrem Gatten sich zu verbinden gesucht hatte. So leidenschaftlich und verletzend ihr

*) Die Oeuvres complètes erschienen Paris 1754 in 10 Bänden.

**) Die Jahreszahl beweist, daß Boileau diesmal nicht aus dem Grunde schwieg, den Nisard ihm unterlegt, welcher behauptet, daß La Motte dieses Schweigen durch einige ihn verherrlichende Oden erkauft habe. Boileau war damals ein stiller Mann geworden, weil er bereits seit 1711 im Grabe lag.

Angriff auch war, so ließ sich die liebenswürdige Natur La Motte's nicht davon hinreißen. Er strebte vielmehr eine Aussöhnung an und unterwarf sich dem Schiedsspruche Fénélon's, welcher folgendermaßen lautete: „Ich glaube, daß man die Neueren nicht genug loben kann, welche sich anstrengen, die Alten zu übertreffen. Wie viel ein so edles Bestreben aber auch verspricht, so würde ich es doch für gefährlich halten, wenn man darin so weit ginge, die großen Vorbilder gering zu schätzen und aufhören wollte, sie zu studieren." In Bezug auf das Drama hat Lamotte in seinem Discours sur la tragédie verschiedene gute Bemerkungen gemacht, die aber nicht alle neu waren. Er verwirft die Exposition durch Erzählen; er empfiehlt die langen Reden durch lebendige Handlung zu ersetzen; er verwirft das Gesetz der Einheit von Zeit und von Ort, sowie die Vertrauten und Monologe. Leider hat er praktisch aber nur selten Gebrauch von dieser Einsicht gemacht. Obschon er den Vers für das Drama verwarf, hat er doch nur eine einzige seiner Tragödien, den Oedipe, in Prosa geschrieben. Dies Beispiel war aber nicht einmal glücklich.

Eine ungleich bedeutendere Rolle als tragischer Dichter, war Prosper Jolyot de Crébillon*) (geb. 13. Jan. 1674 zu Dijon, gest. 17. Juli 1762 zu Paris) zu spielen beschieden. Er begann seine Studien in seiner Vaterstadt bei den Jesuiten, worauf er das Collège Mazarin zu Paris bezog. Dem Wunsch seines Vaters entsprechend, trat er zwar in die advocatorische Praxis ein, sein Vorgesetzter, welcher seine Neigung für die Bühne bemerkte, soll ihn aber selbst, sich der schriftstellerischen Carrière zu widmen, empfohlen haben. Er debütirte 1705 mit der Tragödie Idomenée im Théâtre français und errang damit einen großen Triumph. Es folgten mit immer gleichem Succeß Atrée et Thyeste (1707), Elèctre (1709) und Rhadamiste et Zénobie (1711). Wogegen er mit seinem Xerxes (1714) und seiner Sémiramis (1717) zwei empfindliche Niederlagen erlitt. Diese Mißerfolge entmuthigten ihn so, daß er neun Jahre der Bühne völlig entsagte. Dazu trat noch häusliches Unglück. Er hatte den durch die Wahl seines Berufs schon schwer gekränkten Vater auch noch durch eine gegen dessen Willen abgeschlossene Heirath erzürnt,

*) Siehe La Harpe a. a. O. — Nisard, a. a. O. IV. S. 162. — Geoffroy, III. S. 295.

was seine Enterbung zur Folge hatte. Die Noth trieb ihn zu einem neuen Versuch mit der Bühne. Doch auch sein Pyrrhus fand keine günstige Aufnahme. Dies und der Tod seiner Gattin verdüsterte sein Gemüth und machte ihn menschenscheu. Grade jetzt aber sollte sich sein Geschick durch die Anstrengungen seiner Freunde aufhellen. Die Ernennung zum Mitgliede der Academie rief ihn aus seiner Vergessenheit wieder hervor. Seine Stücke wurden der Bühne zurückgewonnen. Auch erhielt er nur kurze Zeit später das Amt eines Censors. Es ist unrichtig, wenn man sagt, daß Crébillon's Ruhm nur ein künstlich gemachter gewesen sei, daß er ihn nur den Cabalen des Hofs und der Frau von Pompadour zu danken gehabt habe. Seine Erfolge lagen lange vor dieser Zeit. Hätten sich seine Stücke nicht selbst neben den Erfolgen Voltaire's behauptet, so würde dieser ihn weder zu bekämpfen nöthig gehabt haben, noch Ludwig XV. und Madame Pompadour daran haben denken können, sich seiner gegen Voltaire zu bedienen. Voltaire schätzte Crébillon anfänglich sehr hoch, doch glaubte er später, feindlich von ihm, als Censor, behandelt worden zu sein und von dieser Zeit an sah er in den Erfolgen desselben nichts als Beleidigungen und feindliche Angriffe. Erst diese Gereiztheit Voltaire's spielte seinen Feinden und Madame Pompadour, die diesem anfänglich ja gar nicht so feindlich gesinnt war, Waffen gegen sich in die Hand. Voltaire hatte, wie sich später noch zeigen wird, gegen Crébillon bereits seine Sémiramis ausgespielt, als dieser, der damals schon 72 Jahr alt war, den von Frau von Pompadour und noch weit mehr vom Könige favorisirten Catilina zur Aufführung brachte. Allerdings entwickelten sich hieraus Parteiungen, welche von Voltaire's Feinden aufs Schmählichste ausgebeutet wurden und Crébillon in eine bedauernswürdige Selbsttäuschung wiegten. Die Erfolge der letzten Stücke desselben: Catilina und Le triumvirat waren in der That nur gemachte, und dabei immer noch sehr mäßige, doch haben sie auch zu seinem Ruhme nichts beigetragen.

Die Crébillon unmittelbar vorausgehenden Tragiker, Campistron, La Grange Chancel, Duché Lafosse, standen fast ganz unter dem Einflusse Racine's, wie man in dem letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts nach Schluß der Novitäten überhaupt häufig nach Corneille und Racine verlangte. Da es den mittleren Talenten aber völlig unmöglich war, mit diesen zu wetteifern, so sannen sie, um Erfolge erzielen

zu können, auf neue Effecte. Crébillon bemächtigte sich hierzu des Schrecklichen. Das Auskunftsmittel war nicht eben neu. Es beruhte auf der mißverstandenen Auslegung des Aristotelischen Begriffs vom Tragischen. Die Italiener hatten seit lange die Muster dazu geliefert. Auch war es fast ein mit Nothwendigkeit hervortretender Gegensatz zu der von Quinault in die Mode gebrachten zärtlichen und weichlichen Behandlungsweise der Tragödie. Ich glaube sogar, daß Crébillon's Erfolge sich hauptsächlich aus dem Contraste zu Quinault und aus der Geschicklichkeit erklären, mit welcher er das Schreckliche wieder zu mildern und den damals herrschenden Begriffen von Wohlanständigkeit und von Delicatesse anzupassen verstand. Auch besaß er die Kunst seine Wirkungen zu concentriren und sie mit scheinbar einfachen Mitteln herbeizuführen, sowie seinen Darstellungen ein stimmungsvolles Colorit zu geben, wenn dieses auch in fast allen seinen Tragödien von demselben düsteren Charakter ist. Auf die Versification verwendete er großen Fleiß. Sind seine Verse auch nicht gerade schön, so prägen sich doch viele derselben, durch die Kühnheit und Originalität der Gedanken und den kräftigen, männlichen Ausdruck dem Gedächtnisse ein. Besonders aber hat man an seinen Stücken die Erkennungen gerühmt. In Atrée et Thyeste fand er Gelegenheit seinem Hange zum Schrecklichen am Freiesten nachzugehen. Rhadamiste et Zenobie wird aber allgemein für seine beste Dichtung erklärt. Der Streit der sich über Voltaire und Crébillon zur Zeit ihres Lebens erhob, klingt noch in den Urtheilen der heutigen Literarhistoriker über letzteren nach. Sie sind so widersprechend als möglich*). Gleichwohl gebührt von allen tragischen Dichtern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Crébillon der nächste Platz neben Voltaire.

Voltaire betrat in seinem 24. Jahr zum ersten Male mit ungeheurem Erfolge die tragische Bühne, er griff von hier an immer wieder aufs Neue, ja selbst noch in seinem sechs Decennien späteren Todesjahr nach dem tragischen Siegeskranz. Wie angefochten immer zu seiner Zeit, wurde er von ihr doch auch wieder in seinem Oedipe über Sophokles, in seiner Zaïre und Merope über Corneille und Racine, und

*) Man sehe z. B. die durch die Thatsachen so völlig widersprechende Darstellung, welche neuerdings Royer (a. a. O.) IV. S. 76 dem Verhältnisse Crébillon's zu Voltaire gegeben.

was damals freilich in Frankreich noch kaum eine Frage war, auch über Shakespeare gestellt. Selbst heute, obschon die Zahl seiner unbedingten Verehrer beträchtlich zusammengeschwunden ist, wird er von Vielen in ähnlicher Weise, jedenfalls aber als der dritte der tragischen classischen Dichter Frankreichs gefeiert. Wenn aber sein Ehrgeiz auch vor Allem auf das Gebiet der Tragödie gerichtet gewesen sein mag, so liegt doch nicht hier seine Stärke, wie er das Drama, ja die Poesie überhaupt, nur selten rein als Selbstzweck, meist zugleich als ein Mittel zu anderen, ihm noch höher stehenden Zwecken ergriffen hat. Es ist hier daher nicht der Ort, diesen Dichter nach seiner Bedeutung im vollen Umfange zu würdigen Es kann hier von seinem Leben und Wirken vielmehr nur soviel zur Darstellung kommen, als zur Würdigung und zum Verständniß seines dramatischen Schaffens und seiner Bedeutung im Entwicklungsgange des französischen Drama's etwa nöthig erscheint. Selbst hierzu wird aber ein Blick auf die Zeit, in welcher er lebte, unter deren Einflüssen er sich entwickelte, auf deren Veränderungen er einwirkte, geboten erscheinen, da, wie sehr er seinem Zeitalter den Stempel seines Geistes auch aufgedrückt hat, er doch zugleich selbst wieder mit ein Product seiner Zeit war. Dies ist auch der Grund der Zweitheiligkeit der geistigen Natur dieses Mannes und der mannichfachen Widersprüche, denen wir in seinem Leben, Wirken und Werken, nicht am wenigsten in den dramatischen, zu begegnen haben.

Ludwig XIV. war am 10. September 1715 gestorben, nachdem er seine ganze Familie bis auf einen Urenkel, den nachmaligen Ludwig XV., vor sich in's Grab hatte steigen sehen. Der Glanz seines Hofs war verblaßt, die Dichter waren verstummt, welche einst seinen Ruhm und seine Triumphe besangen, das Land von dem letzten Kriege völlig erschöpft, bot ein Bild des Jammers und Elends dar. Eine dumpfe, ohnmächtige Verzweiflung hatte sich der decimirten Bevölkerung bemächtigt. Keine Klage tönte dem einst vergötterten Könige nach. Die Lüste, welche schon lange heimlich unter dem Deckmantel der Decenz und Heuchelei ihr Wesen getrieben hatten, traten jetzt offen und schamlos hervor, der Unglaube erhob frech neben dem crassesten Aberglauben das Haupt, die lange verhaltenen Lästerungen und Verwünschungen machten sich Luft und selbst von der Kanzel herab sollte aus dem Mund eines Massillon in das Ohr des noch kindlichen Nachfolgers die Verurtheilung des Verstorbenen tönen, dessen Glanz und

Ruhm hier einer Ansteckung und Schmach verbreitenden Eiterbeule verglichen wurde.

Es waren wohl nur diese Umstände, welche es dem genial beanlagten, hochgebildeten, aber sittlich völlig verdorbenen Philipp von Orleans möglich erscheinen ließen, mit Hilfe des Parlaments einzelne testamentarische Bestimmungen des einst allgewaltigen Königs beseitigen zu können, was indeß nicht ohne bedeutende Zugeständnisse an letzteres geschah. Dies war von höchster Bedeutung, nicht nur weil es der Regierung des Regenten eine Rücksicht und einen Zwang auferlegte, ohne welche diese noch ungleich verhängnißvoller gewesen sein würde, sondern auch, weil hierbei zum ersten Male von den ursprünglichen Rechten des Volkes die Rede war und somit der Grund zu den Principien der Volkssouveränetät gelegt wurde.

So sehr sich der neue Regent auch den schamlosesten Ausschweifungen überließ, so frech und wild unter seiner Regierung die Sittenlosigkeit um sich griff, so zeichneten sich die ersten Jahre derselben gleichwohl durch manche wohlthätigen Einrichtungen und Bestrebungen aus. Dem Handel und dem Gewerbfleiße wurden neue Wege eröffnet und selbst die ersten Maßnahmen des genialen, aber waghalsigen Law, welcher an die Spitze der ganzen Finanzverwaltung trat und diese in großartigster Weise als Spiel betrieb, brachten zunächst eine kurze Blüthe des Landes, freilich nur um, mit dem Zusammenbruch der von ihm gegründeten Creditinstitute, eine neue ungeheure Zerrüttung des Wohlstandes nach sich zu ziehen. Indessen haben aber diese Ereignisse wohl auch nicht wenig dazu beigetragen, das Vermögen der Nation in andere Hände, in die Hände des dritten Standes zu bringen und diesen erstarkt aus jenen Wirren hervorgehen zu lassen. Was den tiers état gegen die Corruption, von welcher die beiden oberen Stände zersetzt waren, bisher noch geschützt, waren einestheils die Betriebsamkeit und der Fleiß, mit denen er sich aus seiner bisherigen Niedrigkeit herauszuarbeiten hatte, anderentheils aber auch die Vorurtheile und Standesunterschiede, welche eine fast unübersteigliche Schranke zwischen ihm und diesen gezogen hatten. Beides hatte gehindert, daß sich der Bürger dem frivolen und erschöpfenden Lebensgenusse, den zügellosen Ausschweifungen der Bevorrechteten in größeren Umfange hingeben konnte, wenn er auch gewiß nicht frei von den vergiftenden Einwirkungen derselben blieb. Um so tiefer sanken nun freilich alle

diejenigen des dritten Standes herab, welche von den Vortheilen des Wohlstandes und Reichthums ausgeschlossen blieben. Sie waren bei dem Mangel an jedem Rechtsschutze und dem Mißbrauch der obrigkeitlichen Gewalten, dem furchtbarsten Elende preisgegeben. Zunächst war freilich dies Elend der mächtigste Bundesgenosse des reich gewordenen Bürgerthums in dem Kampfe gegen die Vorrechte, die Macht und die Uebergriffe der Geistlichkeit und des Adels, in welchem dieses die Abschaffung der Standesunterschiede und die Gleichberechtigung aller Staatsbürger als Ziel seiner Bestrebungen hinstellte.

Indessen ging diesem Kampfe, der sich nur langsam entwickelte, erst noch ein anderer auf dem Gebiete der Religion und des Glaubens voraus. Die römische Geistlichkeit hatte, wie wir gesehen, in den letzten Zeiten Ludwigs XIV. wieder einen ungeheuren Einfluß, eine ungeheure Macht gewonnen. Sie hatte zwar nicht verhindert, daß der Unglaube bei den höheren Ständen mehr und mehr um sich griff, da sie ihn selbst mit beförderte, wohl aber neben dem Geiste der religiösen Heuchelei dem der Bigotterie durch 90,000 Mönche und 250,000 Weltgeistliche die weiteste Verbreitung gegeben. Wie übermüthig der Unglaube sich in den Tagen des Glücks auch geberdete, so ging er doch meist Hand in Hand mit dem krassesten Aberglauben. Neben den Courtisanen, Spielern und Glücksrittern spielten die Wahrsager, Geisterbeschwörer, Stern- und Traumdeuter, Kartenschläger und Adepten damals die einträglichsten Rollen. Es sind diese Zustände, die es zum Theil erklären, daß die von England herüberkommenden neuen philosophischen Ideen, trotz der Freiheit, die ihrer Verbreitung unter der Regentschaft gegeben war, zur Zeit noch keine rechte Wurzel hier fassen konnten. Die Ungläubigen lehnten sie ab, weil sie ihnen zu ernst und zu theistisch waren, die Gläubigen, weil sie in abergläubischer Scheu vor ihnen zurückschreckten. Besonders abweisend verhielt sich der Jansenismus gegen dieselben, der immer noch heimlich in Frankreich fortbestanden hatte und jetzt seinen Kampf gegen den Jesuitismus mit neuer Kraft wieder aufnahm. Die Wahl zwischen ihnen konnte dem Regenten, nachdem er dieses Kampfes müde geworden, natürlich nicht schwer fallen. Unter seinem, inzwischen zum Cardinal erhobenen Lehrer und Gesinnungsgenossen Dubois kamen die Jesuiten wieder völlig zur Herrschaft.

Dies waren die Verhältnisse und Zustände, in welche der sieb-

zehnjährige Voltaire trat, nachdem er die Schule der Jesuiten durchlaufen hatte. Er fühlte sich von ihnen ebenso sehr angezogen, wie abgestoßen. Letzteres machte ihn den Ideen der englischen Forscher und Freidenker, den Ideen der Humanität und Freiheit zwar so zugänglich, daß seine Seele gegen die Uebel der Gesellschaft und Zeit nicht selten in wilder Empörung aufloderte, gleichwohl waren diese Eindrücke, diese Gefühle nicht stark genug, der Versuchung zu widerstehen, mit der ihn der Glanz dieser Uebel zugleich wieder anzog. Der Trieb nach Ruhm, Reichthum, Ansehen, Macht war ein so großer in ihm, daß er seinen Humanitäts- und Freiheitsbestrebungen immer entgegenarbeitete, und diese nur zu oft gegen ihn unterlagen. Dem jesuitischen Grundsatze huldigend, daß bei Verfolgung der Zwecke nicht nach der Güte, sondern nur nach der Wirksamkeit der Mittel zu fragen sei, sehen wir ihn die verschiedensten, einander widersprechendsten Mittel in Anwendung bringen. Tugend und Laster, opfermüthige Freundschaft und hämische Feindseligkeit, Freigebigkeit und schmutzige Habsucht, offene Kühnheit und zaghaftes Verleugnen, ritterlicher Edelmuth und tückische Hinterlist — liegen in seinem Leben dicht beianders und erklären sich aus den Widersprüchen der Zeit und jener Zweitheiligkeit seiner Natur.

François Marie Arouet, gen. Voltaire,*) wurde am 21. Nov. 1694 zu Paris geboren, wo sein Vater damals Notar am Châtelet war, eine Stellung, die dieser jedoch 1701 mit der eines Sportelcassirers an der Pariser Rechnungskammer vertauschte. 1704 wurde der junge Arouet dem Jesuitencollegium Louis le Grand übergeben. Pater Thoulin, der spätere Abbé d'Olivet, war sein Präfect. Pater Tournemine, mit dem er lange in vertraulichen Verhältnissen blieb, gehörte zu seinen Lehrern. Hier wurde der Grund zu der Freundschaft mit den Brüdern d'Argenson und mit dem Grafen d'Argental gelegt. Schon hier trat sein poetisches Talent in der der St. Geneviève gewidmeten Ode hervor. 1710 trat er in die Rechtsschule ein. Allein

---

*) Wagnière und Longchamp, Mémoires sur Voltaire et ses ouvrages 1826. 2 Bde. — Strauß, Voltaire. Leipzig 1870. 2. Aufl. — Desnoiresterres, Voltaire et la société du XVIII. Siècle. 8 Bde. — Hettner a. a. O. 132. — Oeuvres de Voltaire Paris 1859—62. 40 Bde. Die neueste Ausgabe von Moland 1877. 45 Bde. ist mir nicht zugänglich gewesen. Deutsche Uebersetz. von Mylius u. A. Berl. 1783. Gleich u. A. Leipz. 1825. 30 Bde. Ellissen. Auswahl. Leipz. 1846. 12 Bde.

seine Neigungen waren auf die schriftstellerische Carrière gerichtet, wofür seine Besuche der Gesellschaft du Temple, in die er durch seinen Pathen, den Abbé de Chateauneuf Zutritt erhalten hatte, entscheidend waren. Diese Gesellschaft wurde aber auch noch dadurch verhängnißvoll für ihn, daß sie ihn in den Umgang mit den zugleich glänzendsten, geistvollsten und frivolsten, schwelgerischesten Männern der vornehmen Welt von Paris brachte. Sein Vater, der von seinen beiden Söhnen, die später gar nicht mehr mit einander verkehrten, zu sagen pflegte, daß der eine ein Narr in Versen, der andere ein Narr in Prosa sei, suchte vergebens von diesem Wege ihn abzubringen. Ein Ausflug nach Holland, im Gefolge des französischen Gesandten Chateauneuf, eines Bruders des Abbé, entsprach den davon gehegten Erwartungen ebensowenig, als ein längerer Aufenthalt auf dem Gute eines Herrn von Caumartin. Zurück nach Paris gekommen, ward er von der Woge des vornehmen frivolen Lebens sofort wieder ergriffen. Inzwischen war er auch mit dem Theater vertrauter geworden. Wie auf die meisten jungen Poeten, übte auf ihn die Tragödie zunächst ihre Anziehungskraft aus. Es war kein geringerer Stoff, als der des Oedipe, der ihn reizte. Der Gedanke mit Sophokles wetteifern zu müssen, erschreckte ihn nicht. Er scheint dazu den Plan schon 1714 gefaßt, die Tragödie aber erst 1718 beendet zu haben, obschon er bereits 1715 wegen der Aufführung mit dem Théâtre français unterhandelte. Ein Pasquill auf den Regenten, wegen dessen er in Untersuchung gerieth, unterbrach diese Arbeit. Hier bediente sich Voltaire zuerst jenes Auskunftsmittels, das er später so oft in Anwendung brachte, er leugnete ruhig die Autorschaft ab. Man glaubte ihm aber nicht. Doch kam er mit einer zweijährigen Verbannung nach Sulli sur Loire davon, die ihm auf dem Schlosse des Herzogs zu einer Zeit des reizendsten Lebensgenusses gemacht wurde. Nach manchen Veränderungen, zu denen er sich auf Rath seiner Freunde, sowie der Schauspieler willfährig herbeigelassen, kam der Oedipe endlich am 18. November 1718 zur Aufführung. Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Er hatte 45 Vorstellungen hintereinander und trug ihm die Gunst des Herzogs von Orleans, eine goldene Medaille und ein Geldgeschenk ein. Auch nahm die Herzogin im folgenden Jahre die Widmung des Werkes entgegen, bei der er sich das erste Mal als Arouet de Voltaire unterschrieb. Carlisle hält den zweiten Namen,

der hinfort sein Schriftstellername geblieben ist, für eine Umstellung des ersten mit Zufügung der Buchstaben l. j., als einer Abbreviation von le jeune. Voltaire hat sich in seinem Oedipe, besonders im 4. Akte, der auch den reichsten Beifall erhielt, vielfach an Sophokles angeschlossen. Am meisten trug zum Erfolge aber der Umstand wohl bei, daß er sein Stück aus dem Geiste der Zeit geschrieben hatte, daß man in seinen Versen den Pulsschlag der letzteren fühlte, und zuweilen selbst da eine Beziehung zum Leben zu finden glaubte, wo der Dichter sie kaum mit bewußter Absicht hineingelegt hatte. Ueberhaupt faßte man dieses Stück als einen Angriff gegen die Geistlichkeit auf. Wie sicher Voltaire seines Erfolges war, mit welchem Uebermuth er das Priesterthum darin zu verspotten suchte, geht daraus hervor, daß er bei der ersten Aufführung selbst auf der Bühne als Schleppträger des Hohenpriesters erschien. Dufresne, der sich am meisten der Aufführung widersetzt hatte, und Delle Desmarest feierten große Triumphe darin.

Eine unter dem Titel Les Philippiques erschienene Satire hatte eine neue Entfernung des Dichters von Paris und neue Festtage auf Schloß Sulli zur Folge — ein Aufenthalt, den er zur Dichtung der Tragödie Artemise benützte, die 1719 entstand und am 15. Februar 1720 zur Aufführung kam, aber trotz Melle Lecouvreur, welche die Titelrolle spielte, eine nur laue Aufnahme fand und nach acht Vorstellungen wieder verschwand.*)

Um diese Zeit machte Voltaire die Bekanntschaft Lord Bolingbroke's, der, verbannt von London, seit 1719 in Anjou lebte. Bolingbroke wird häufig als derjenige bezeichnet, welcher die Franzosen mit der Aufklärungsphilosophie der Engländer bekannt gemacht habe. Er hat ohne Zweifel auch viel zur Verbreitung derselben beigetragen, wie er ja selbst eine bedeutende Rolle in der Geschichte des englischen Deismus gespielt. Jedenfalls waren die Ideen Hobbes aber seit lange, die Newton's und Locke's wenigstens vor ihm nach Frankreich gedrungen. Durch die Vertreibung der Protestanten und Jansenisten waren nicht wenige der aufgeklärteren Franzosen nach England gekommen, welche Verbindungen mit ihrem Vaterland unterhielten. Doch war in den letzten Zeiten Ludwig XIV. eine allgemeinere Verbreitung jener Ideen

*) Die Artemise erschien damals nicht im Druck. Es existirt nur ein Fragment derselben. Einzelne Stellen gingen in die Mariamne über.

wenn nicht unmöglich gemacht, so doch erschwert. Da aber Bolingbroke's Uebersiedlung nach Frankreich gerade in die Zeit des freiesten Austausches der kühnsten Gedanken fällt, so gewinnt es den Anschein, als ob das Auftauchen und die weitere Verbreitung derselben vorzugsweise hierauf zurückzuführen sei. Uebersetzungen einzelner Schriften Newton's und Locke's traten hervor. Maupertuis war der Erste, welcher die Kenntniß der englischen Philosophie dem übrigen Europa vermittelte, die Newton'schen Hypothesen wissenschaftlich zu begründen suchte und die Wissenschaft auf dieser Grundlage weiter entwickelte. Montesquieu und Voltaire aber waren diejenigen, welche die neuen Ideen popularisirten und ihnen eine ganz unmittelbare Anwendung auf das staatliche und sociale Leben gaben. Dies fand jedoch erst nach dem Aufenthalt beider in England statt, wo Voltaire 1726 eine Zuflucht bei dem inzwischen dahin zurückgekehrten Bolingbroke fand.*)

Am 1. Januar 1722 war Voltaire's Vater gestorben. Dieses Ereigniß brachte die beiden Brüder, die sich niemals geliebt hatten, ganz auseinander. Es handelte sich dabei um die Loslösung des Voltaire'schen Erbtheils. Voltaire hatte eine kleine Pension vom Könige, eine andere vom Regenten angewiesen erhalten. Dies, mit seinem väterlichen Erbtheile, würde zu seinem Unterhalt hingereicht haben, wenn er sich nicht an das Leben der großen Herren gewöhnt gehabt hätte. So aber bedurfte er des kleinen Capitals zu den Spekulationen, in die er sich damals zu schnellerer Bereicherung bereits eingelassen hatte. Er wollte wohl mit den großen Herren als großer Herr, doch nicht von der Gunst derselben leben und unabhängig sein, und da er einsah, daß dies auf dem Wege der Schriftstellerei nicht zu erreichen sei, er diese zur Spekulation aber auch nicht erniedrigen mochte, so warf er sich der finanziellen, ebenso unbedenklich wie gewissenlos in die Arme. Auch sollte es ihm auf diesem gefährlichen Wege, ein großes Vermögen zu erwerben, gelingen.

*) Im Jahre 1722 schreibt Voltaire über den letzteren: Ich habe in diesem berühmten Engländer die ganze Gelehrsamkeit seines und die ganze Feinheit unseres Landes gefunden. Ich habe nie unsere Sprache mit so viel Energie und mit solcher Sicherheit sprechen gehört. Dieser Mann, der sein ganzes Leben in Zerstreuungen und Geschäften verbracht, hat doch die Muße zu gewinnen gewußt, Alles zu lernen und Alles sich anzueignen (Lettre à Thiériot. 2. Januar 1723).

1724 erlitt der Dichter eine neue Niederlage mit seiner Mariamne welche jedoch im folgenden Jahre durch einige Veränderungen einen um so größeren Erfolg nach sich zog. Voltaire meint im Vorwort des im selben Jahre erschienenen Drucks, daß das erste Urtheil das verdientere gewesen sei. „Die erste Regel ist, daß der Dichter seine Helden so schildern muß, wie sie bereits in der Phantasie der Zuschauer leben. Dies habe ich auch beobachtet, insofern ich Herodes grausam und arglistig, Mariamne als ein von einem unklugen Stolze erfülltes Weib und Varus (Sohème) mit jener Würde ausgestattet habe, welche die Römer Königen gegenüber anzunehmen pflegten. Der Erfolg war jedoch, daß Mariamne uninteressant, Herodes empörend und in seiner Unterredung mit Varus verächtlich erschien. Ich fühlte, daß es unter Umständen die erste Regel sei, von der vorgeschriebenen Regel abzuweichen." Die Stelle ist wichtig; obschon dabei zu bemerken ist, daß der Fehler hier weniger in der Befolgung der Regel, als darin lag, sie nicht in der rechten Weise befolgt zu haben, denn gewiß kann man auch ein von einem unklugen Stolze erfülltes Weib sehr interessant schildern, wenn dieser Stolz nicht blos die Unklugheit, sondern irgend eine große Eigenschaft der Seele zur Quelle hat.

Das folgende Jahr sollte dem Dichter, der sich bisher mit so viel Glück und Eifer in die vornehme Welt gedrängt hatte, den Abstand aufs Grausamste fühlbar machen, den diese, sobald es ihr räthlich scheint, zwischen sich und den gesellschaftlichen Emporkömmling setzt, wäre auch dieser zugleich der erste Geist und das erste Talent der Nation. Es scheint, daß Voltaire den Chevalier de Rohan-Chabot durch eins seiner scharfen Witzworte verletzt hatte, worauf ihn dieser verächtlich gefragt „Herr Arouet, wie nur heißen Sie eigentlich?" eine Frage, die er in Gegenwart der Schauspielerin Lecouvreur dann noch wiederholte. Ueber Voltaire's Antwort cursiren verschiedene Versionen; doch scheint es, daß sie den Chevalier den Stock gegen Voltaire zu erheben bewog und Melle Lecouvreur dem Aeußersten schon damals nur vorbeugte, indem sie sich mit einer Theaterohnmacht zwischen die Gegner warf. Die Sache ward aber hierdurch nur aufgehalten, da wenige Tage später der Chevalier seine Rache um so tückischer nahm. Voltaire, beim Herzog von Sulli zu Gast, wurde abberufen und aus dem Thor des Palastes tretend von zwei Miethlingen erfaßt, die ihn auf Commando des Chevalier tüchtig durchprügeln mußten, wobei

dieser sie spottend ermahnte, des Kopfes zu schonen, damit nichts Kostbares verloren gehe. Voltaire schäumte vor Wuth. Er suchte Beistand bei seinen vornehmen Freunden, die sich jedoch achselzuckend von ihm zurückzogen. Er ging nun ernstlich mit dem Gedanken um, volle Revanche zu nehmen. Er übte sich in den Waffen. Die Rohans, hiervon in Kenntniß gesetzt, wurden bedenklich, und um das Leben ihres Verwandten sicher zu stellen, erwirkten sie gegen Voltaire einen Verhaftsbefehl. Am 17. April 1726 wurde er auch in die Bastille gebracht. Der König verfügte jedoch seine Freilassung, verbannte ihn aber, Excessen vorzubeugen, nach England.

Der Aufenthalt Voltaire's in diesem Lande wurde, wie schon angedeutet, von folgenreichster Bedeutung, sowohl für seine weitere geistige Entwicklung, als auch für die des literarischen und socialen Lebens von Frankreich, ja selbst von Europa. Obschon er nur eben den Proceß gegen seinen Bruder und in seinen Speculationen sein ganzes Vermögen verloren hatte, wurde er doch von der vornehmen Gesellschaft Englands mit offnen Armen empfangen. Er fand Unterstützung von allen Seiten, selber vom König. Mit fast allen bedeutenden Männern der Wissenschaft vertraut geworden, durchdrang er sich mit den Anschauungen, zu denen Newton und Locke den Grund gelegt hatten. Die englische Verfassung wurde sein Ideal, die englische Dichtung sein Studium. Hier wurde sein großes Heldengedicht, das er schon auf dem Landgut des Herrn von Caumartin begonnen, zum Abschluß gebracht und unter dem Schutze der königlichen Familie herausgegeben, die sich selbst an die Spitze einer dafür eröffneten Subscription gestellt hatte. Hier wurde die Geschichte Carls XII. begonnen und mitten aus dem Studium Addisons und Shakespeare's heraus, auf dem Landsitze Wondsworth des Londoner Kaufherrn Falkener, das Trauerspiel Brutus in Prosa begonnen.

Die Einwirkungen, die Shakespeare auf ihn ausübte, konnten damals so große nicht sein, wie sie es heute gewesen sein würden, weil dieser Dichter und sein Darstellungsprincip auf der englischen Bühne seit lange durch den französischen Einfluß die Herrschaft verloren hatte. Addison mußte ihnen um so mehr das Gegengewicht halten, als er der verstandesmäßigen Klarheit, dem doctrinären rhetorischen Geiste der französischen Tragödie so völlig entsprach und

Voltaire nicht frei von dem Vorurtheile war, welches bei seinen Landsleuten von der Unübertrefflichkeit dieser letzteren bestand.

Zweierlei hatte Voltaire nach seiner Rückkehr aus England im Auge: die hier in sich aufgenommenen neuen Ideen für das sociale, staatliche und literarische Leben seines Landes fruchtbar zu machen und sich mit dem Ertrage der aus der Subscription auf die Henriade erworbenen Gelder so rasch wie möglich ein großes Vermögen zu gründen.*)

Es mag befremden, daß Voltaire bei der ersten sich hierfür darbietenden Gelegenheit, in der Vorrede zur Ausgabe des Oedipe v. J. 1730, sich wieder ganz für die alte academische Auffassung des Drama's und für die überlieferten Regeln erklärte. Seine Darlegung war aber hauptsächlich gegen La Motte gerichtet, der, wie wir sahen, diese Regeln zu durchbrechen suchte, den Reim als undramatisch verwarf und selbst noch den Vers als Fessel im Drama empfand. Die Veranlassung hierzu gab dessen inzwischen (1716) erschienener Oedipe, das einzige Stück La Motte's, welches in Uebereinstimmung mit seiner Doctrin in Prosa geschrieben ist und dessen Erfolg Voltaire ohne Zweifel verdroß. Hinsichtlich der drei Einheiten steht Voltaire noch ganz auf dem Corneille'schen Standpunkt. Des Reimes würde er sich gern begeben, wenn es die Natur und der Geist der französischen Sprache erlaubte. Dagegen tritt er mit vollster Entschiedenheit für den tragischen Vers gegen die Prosa ein.

*) Noch später äußerte er sich hierüber: „Man fragt mich, durch welche Kunst ich dahin gelangt bin, wie ein Generalpächter leben zu können; es mag gut sein, es auszusprechen, damit mein Beispiel Anderen diene. Ich habe so viel Männer der Literatur arm und verachtet gesehen, daß ich seit lange beschlossen hatte, ihre Zahl nicht zu vermehren. Man muß in Frankreich Amboß oder Hammer sein, ich war als Amboß nicht als Hammer geboren. Ein schmales Erbtheil wird täglich schmäler, weil Alles mit der Zeit theurer wird und die Regierung oft Renten und Gelder antastet. Man muß aufmerksam auf alle Operationen sein, die ein stets verschuldetes und schwankendes Ministerium in den Staatsfinanzen macht. Es giebt immer Gelegenheiten, aus denen ein Privatmann Vortheile ziehen kann, ohne Jemand dafür verbindlich zu werden und nichts ist so angenehm, als seinen Wohlstand selbst zu begründen. Der erste Schritt kostet einige Mühe, die weiteren sind leicht. Wenn man in der Jugend haushälterisch ist, so findet sich im Alter ein Fonds, über den man sich selber verwundert. Das ist die Zeit, wo man des Vermögens am meisten bedarf; wo ich mich desselben erfreue. Nachdem ich bei Königen gelebt, habe ich mich selbst zum König daheim gemacht, trotz ungeheurer Verluste."

Noch in demselben Jahr erschien aber sein Brutus, welcher am 11. December zur erstmaligen Aufführung kam. Voltaire hatte das Stück den Schauspielern vorgelesen, es aber wieder zurückziehen wollen, weil er gehört, daß Crébillon dagegen zu cabalisiren beabsichtige. Dies war ohne Zweifel ein Irrthum, da es ja ganz unbeanstandet dargestellt wurde. Der Erfolg war am ersten Abend ein durchgreifender, erschöpfte sich aber bald, weil man trotz der schönen Verse genügendes Interesse vermißte. Das Stück ist hauptsächlich durch den der ersten Ausgabe (1731) vorgedruckten Discours sur la tragédie von Interesse, in welchem Voltaire nun selber die Fesseln anerkennt, in die der Reim den französischen Tragiker schlägt. „Der Franzose ist ein Sclave des Reimes — heißt es darin — und wird, um einen Gedanken auszudrücken, nicht selten durch ihn zu vier Versen gezwungen, wo dem Engländer eine einzige Zeile genügt. Der Engländer kann alles sagen, was er will, der Franzose nur das, was er kann." — Ueber die Zulässigkeit der Prosa in der Tragödie spricht Voltaire sich hier schon weniger verneinend aus, doch zweifelt er am Erfolg ihrer Einführung. Wenn es ihm aber auch unmöglich erscheint, die Vortheile der englischen Tragödie in Bezug auf die Sprache in die französische einzuführen, so bekennt er sich doch zu dem Wunsche, dies rücksichtlich anderer Schönheiten der englischen Bühne zu thun. Denn obschon diese zur Zeit noch keine gute Tragödie besitze, so erfreue sie sich doch bewundernswerther einzelner Scenen. Es fehle den englischen Stücken wohl an Regelmäßigkeit der Anordnung, an Eleganz und Feinheit des Vortrags, an Angemessenheit von Handlung und Stil — ihr großes Verdienst aber sei, daß ihre Stücke voll wirklicher Handlung, voll wirklichem Leben sind. Die französische Tragödie erscheine dagegen nur als eine Art Unterhaltung (conversation) über eine Handlung, nicht aber als eine unmittelbare Darstellung derselben. „Ein italienischer Schriftsteller, fügt er hinzu, habe gesagt, daß einer ihrer Kritiker, der den Pastor fido als eine Sammlung prächtiger Madrigale bezeichnete, wenn er noch lebte, die französischen Tragödien für Sammlungen schöner Elegien und kostbarer Hochzeitsgedichte erklären würde — und ich fürchte er hat leider ganz Recht gehabt." Ein großes Zugeständniß, welches er freilich sofort wieder abschwächte, indem er Addisons Cato die einzige gut geschriebene Tragödie der Engländer nennt.

Entschieden bekämpft Voltaire ferner den Uebelstand, den Zuschauer auf der Bühne zu dulden — er weist darauf hin, wie sehr der Dichter und Schauspieler durch ihn beschränkt wird. „Mit welchem Vergnügen — fährt er dann fort — habe ich in London die Tragödie Julius Cäsar gesehen, die seit 150 Jahren das Entzücken der britischen Nation ist. Ich bin fern davon, die barbarische Regellosigkeit billigen zu wollen, von der sie angefüllt ist, obschon zu bewundern bleibt, daß sich nicht mehr davon in einem Werke findet, welches in dem Jahrhundert der Unwissenheit (!) von einem Dichter hervorgebracht wurde, der nicht einmal Lateinisch verstand und dessen einziger Lehrmeister sein Genie war. Mit welchem Entzücken habe ich aber zwischen all diesen groben Irrungen Brutus und Antonius ihre Reden halten gehört. Möglich, daß die Franzosen einen Chor von Arbeitern und römischen Plebejern auf ihren Theatern nicht dulden würden, noch daß der blutende Leichnam Cäsars den Blicken des Volkes unmittelbar bloßgestellt und das Volk von der Tribüne herab zur Rache aufgeregt werden dürfte — es ist der Gebrauch der Beherrscher der Welt, der den Geschmack der Nationen verändert und die Gegenstände des Widerwillens in die des Vergnügens verkehrt." Wenn aber Voltaire dem Zeitalter Shakespeare's und selbst noch den Griechen auch vorwirft, gegen die Forderungen des Maßes und der Wohlanständigkeit vielfach gefehlt zu haben, so rechnet er es dagegen seinen Landsleuten wieder zum Fehler an, aus Furcht gegen die Wohlanständigkeit die Wahrheit der Natur zu verletzen und nicht bis zum Tragischen vorzudringen.

Auch macht er es der neueren Tragödie zum Vorwurf: durch die einseitige Bevorzugung der zärtlichen Leidenschaften, und die zum Theil unangemessene Anwendung von Liebesscenen im historischen Drama, den Geschmack verweichlicht zu haben. Das Hauptübel aber sieht er darin, daß die Liebe der Theaterhelden bei den Franzosen meist nur Galanterie, bei den Engländern freilich meist nur Genußsucht ist.

So sehr Voltaire noch immer in dem formalen Schönheitsbegriffe und in der Regelmäßigkeit der französischen Tragödie befangen erscheint, so würde diese bei seinen Ansichten doch sehr an innerem Leben und äußerer Mannichfaltigkeit haben gewinnen müssen, wenn es ihm gelungen wäre, dieselben wirklich zur Ausführung zu bringen.

Dies war aber weder in seinem Brutus noch in seiner Eriphyle der Fall, welche am 7. März 1732 ohne jeden Erfolg zur Aufführung kam.*) Wogegen er mit seiner Zaïre (13. August 1732) plötzlich auf die volle Höhe seines tragischen Dichterruhms gehoben erscheint. Voltaire wollte, wie es im Avertissement der ersten Ausgabe (1733) heißt, durch sie beweisen, daß auch er, wenn er es beabsichtige, eine Liebestragödie zu schreiben vermöge. Lessing, der sie einer sehr eingehenden, und wie es sein Standpunkt verlangte, absprechenden Beurtheilung unterwarf, hat freilich gefunden, daß nicht sowohl die Liebe, als die Galanterie dem Dichter die Feder geführt, daß er sich zwar trefflich auf den Kanzleistil, doch nicht auf den Naturlaut dieser Empfindung verstanden habe. Indeß bleibt zu berücksichtigen, daß letzterer in Alexandrinern viel schwerer als in reimlosen Jamben zu treffen ist und Voltaire nicht sowohl mit Shakespeare, als mit den Nachahmern Racine's und Quinault's wetteiferte und über diese in Bezug auf natürlichen Ausdruck sich wirklich erhob. Voltaire, welcher so sehr auf Einheit der Handlung hielt, hat letztere in diesem Stücke aus so viel verschiedenen Motiven hervorgehen lassen, daß die Einheit des Interesses darunter gelitten hat. Handelt es sich darin doch nicht nur um den Kampf der Kindes-, Geschwister- und Elternliebe mit der geschlechtlichen, nicht nur um den Kampf zwischen Liebe und Eifersucht, sondern auch noch um denjenigen zwischen Glauben und Liebe. Voltaire hat seine Handlung in die neuere Zeit verlegt und es ist ein Interesse derselben, das sie bewegt. Dies ist sicher ein Vorzug, wenn Voltaire auch nicht der Erste, an dem es zu beobachten, ist. Wohl aber hat er das Verdienst, hierauf zuerst ein besonderes Gewicht gelegt und wenn auch die antiken Stoffe nicht von der Bühne ausgeschlossen, so diese ihnen doch zu Gunsten der neueren streitig gemacht zu haben, was gleich in seinem nächsten Stück Adélaide de Guesclin (18. Januar 1734) wieder geschah.**)

Voltaire, der inzwischen außer mehreren Lustspielen und musikalischen Dramen verschiedene andere poetische, wie historische

---

*) Die erste Ausgabe erschien erst 1772.

**) Voltaire hat dieses Stück, das keinen Erfolg hatte, später wiederholt überarbeitet. 1751 erschien es unter dem Titel: Le duc d'Alençon, 1752 unter dem Amélie ou le duc de Foix. 1765 erschien es aufs Neue unter dem ursprünglichen Titel, aber mit verschiedenen Varianten.

und literarische Werke, darunter die Lettres philosophiques, in denen er auch das englische Drama und Shakespeare aufs Neue beleuchtete, edirt hatte, trat jetzt mit der dreiactigen Tragödie La Mort de César hervor, in welcher er sich im dritten Acte soviel wie möglich dem dritten Acte des Shakespeare'schen Drama's, mit welchem er schließt, anzunähern versuchte. Voltaire legte bei dieser Gelegenheit großes Gewicht darauf, den Schriftstellern seines Vaterlandes die Anregung zur Erlernung der englischen Sprache gegeben zu haben. Das Stück wurde zuerst 1735 im Collège Harcourt, 1743 aber auf dem Théâtre français gegeben. 1736 erschien die erste rechtmäßige Ausgabe davon, nachdem schon 1735 ein fehlerhafter und vielfach entstellter Druck in Umlauf gebracht worden war, der eine sehr scharfe Kritik von Seiten des Abbé Desfontaines erfahren hatte, obschon dieser Voltaire vielfach zu Danke verpflichtet war. So zugänglich sich Voltaire fast jedem ihm privatim gemachten Einwurfe zeigte, so empfindlich war er gegen jeden öffentlich ausgesprochenen Tadel, besonders wenn er von einer Seite kam, der er überhaupt das Recht über ihn zu urtheilen bestritt, oder wenn er darin einen gehässigen Angriff, eine Undankbarkeit zu erkennen glaubte. Gleichwohl bewahrte er diesmal eine ziemliche Ruhe. Desfontaines hatte Voltaire hauptsächlich wegen seiner Parteinahme für Shakespeare angegriffen und Voltaire ließ sich hierdurch nicht abhalten seine Werthschätzung dieses Dichters nun fast noch stärker, als früher zu betonen. Noch in einem Briefe an M. de Cideville vom 3. Nov. 1735 hieß es: „Ich sende Ihnen die letzte Scene des Julius Cäsar. Sie ist, wie mir scheint, von einer großen Eigenthümlichkeit — das macht, weil sie eine ziemlich getreue Uebersetzung eines englischen Autors ist, der vor 150 Jahren gelebt. Es ist Shakespeare, der Corneille London's, ein großer Narr zugleich, der öfter noch Gilles, als Corneille gleicht, aber bewundernswerthe Stellen enthält." Wogegen man in einem Briefe vom 14. November d. J. an den Abbé Desfontaines folgendes liest: „Frankreich ist nicht das einzige Land, wo Tragödien geschrieben werden und unser Geschmack, oder vielmehr unsere Gewohnheit, nichts als lange Liebesgespräche auf die Bühne zu bringen, gefällt nicht bei allen Nationen. Unser Theater ist meistens arm an Handlung und an großen Interessen. Der Grund von ersterem ist, daß die Bühne von unseren petits-maîtres eingenommen wird, der Grund

von letzterem aber, daß unsere Nation solche Interessen nicht kennt. Die Politik gefiel zu Corneille's Zeiten, weil diese von den Kriegen der Fronde erfüllt waren. Heute geht man aber nicht mehr in seine Stücke. Wenn Sie jene ganze Scene von Shakespeare so gesehen hätten, wie ich sie gesehen und nur annähernd übersetzt habe, so würden Ihnen unsere Liebeserklärungen und unsere Vertrauten sehr armselig vorkommen."

Man kann in der That für jene Zeit als Franzose nicht vorurtheilsfreier über Shakespeare sprechen, als es hier von Voltaire geschah. Die Anschuldigungen, die ihm darauf aber zu Theil wurden, und die auf nichts geringeres als auf den Vorwurf hinausliefen, sein Vaterland und dessen größten Geister herabgesetzt zu haben, trugen wohl dazu bei, daß Voltaire sich in der der Ausgabe von 1736 vorausgeschickten Vorrede bereits wieder minder enthusiastisch äußert: „Shakespeare — heißt es hier — ist ein großes Genie, aber er lebte in einem rohen Zeitalter und man findet in seinen Stücken mehr noch die Rohheit der Zeit, als das Genie des Autors. Statt das ungeheuerliche Werk Shakespeare's zu übersetzen, hat Herr von Voltaire vorgezogen, diesen Julius Cäsar im Geschmack der Engländer selber zu dichten."

Die Aufführung von La Mort de César fällt bereits in die Zeit von Voltaire's Verhältniß zu Frau von Châtelet, welches wahrscheinlich 1733 angeknüpft wurde und bis zu deren Tode (1749) bestand. Die Schilderung des letzteren liegt nicht im Interesse der vorliegenden Darstellung, ebensowenig die Beleuchtung der Verfolgungen, denen er innerhalb dieser Zeit, wegen verschiedener freier, satirischer, philosophischer und politischer Schriften ausgesetzt war, von denen die wichtigsten La Pucelle; Le mondain; Les éléments de la philosophie de Newton; L'essai sur la nature; l'Anti-Machiavelli und Les droits des hommes sind.

Das Theater blieb natürlich auch nicht vergessen. Schon das Jahr 1736 brachte Alzire und L'enfant prodigue. Alzire ou les americains wurde am 27. Januar 1736 mit großem Erfolge gegeben. Voltaire wollte darin zeigen, wie sehr der ächte religiöse Geist über die natürliche Liebe zur Tugend erhaben ist. „Die Religion des wahren Christen — heißt es im Vorwort — ist, alle Menschen als Brüder zu achten, ihnen wohl zu thun und ihnen ihr Unrecht zu

vergeben. — In allen meinen Schriften wird man diese Humanität gelehrt finden, welche das erste Kennzeichen eines denkenden Wesens sein sollte. Man wird in ihnen immer dem Wunsche menschlicher Wohlfahrt, dem Abscheu gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung begegnen. Auch ist es dies wohl allein, was meine Werke bis jetzt der Dunkelheit entzogen hat, in die ihre Fehler sie sonst gewiß würden versinken lassen."

Am 8. Juni 1740 wurde Zulime mit der Quinault gegeben und am 19. April des folgenden Jahres Le fanatisme ou Mahomet, le prophète. Er war bereits 1736 entstanden und ist eines der bedeutendsten tragischen Werke des Dichters, nicht nur wegen der Kühnheit in der Wahl seines Gegenstandes und der Behandlung desselben, sondern auch wegen seines dramatischen Werths, obschon in der Erfindung, die sehr an Zaire erinnert, manches abstoßende ist und der geschichtliche Charakter des Helden, der Absicht des Dichters gemäß, sehr erniedrigt erscheint. Das Stück war gegen den religiösen Aberglauben und Fanatismus und gegen den Mißbrauch der geistlichen Gewalt über die Gewissen der Menschen geschrieben. Daß es zugleich gegen die christliche Religion, ja gegen die Persönlichkeit Christi gerichtet gewesen sei, ist immerhin möglich, wenn auch nicht nachweisbar. Der Dichter konnte sich mit einiger Scheinbarkeit auf das Gegentheil berufen, da vom christlichen Standpunkte aus, Mohamet, wenn auch nicht nothwendig als Betrüger, so doch nur als religiöser Schwärmer aufgefaßt werden kann. Voltaire selbst nannte das Stück, den Tartüffe mit dem Schwerte. Es erregte wie dieser einen Sturm der Frommen. Voltaire zog es daher nach der 3. Vorstellung wieder zurück und schrieb am 22. Aug. spöttisch an d'Argental: „Da ich das Opfer der Jansenisten geworden bin, so werde ich den Mahomet dem Papste widmen, wobei ich darauf rechne zum Bischof in partibus infidelium ernannt zu werden, wenn das meine wahre Diöcese ist." Dies sollte kein bloßer Scherz bleiben. Nachdem Voltaire 1743 bei einer Neuwahl in der Academie hauptsächlich wegen seines angeblichen Atheismus unterlegen war, setzte er Alles in Bewegung, in dieser Beziehung seinen Ruf wieder herzustellen. Nachdem er des Erfolges so ziemlich sicher schien, hatte er 1745 in der That die Kühnheit, dem ebenso wohlwollenden als klugen Papst Benedict XIV. seinen Mahomet zu widmen. Man hat zwar gesagt, daß dieser dabei in eine Falle gegangen

sei; es ist aber leicht zu erkennen, daß es nur klug war, sich, da das Werk es zuließ, die Voltaire'sche Auffassung gefallen zu lassen, wenn diese gewiß auch nur erheuchelt war, und sich hierdurch den gefährlichsten Feind der Kirche zu verbinden, zumal es in einer Weise geschah, welche auf Inhalt und Tendenz der Dichtung gar kein Gewicht legt, sondern sie nur als ein Produkt des Geistes und den Verfasser als geistvollen Kopf behandelt.

Schon seit 1737 war Voltaire mit der Ueberarbeitung der Maffei'schen Merope beschäftigt, deren Ruhm ihn nicht ruhen ließ. Ich glaube kaum, daß Voltaire sie ursprünglich nur zu übersetzen beabsichtigte. Wahrscheinlicher ist, daß er darthun wollte, wie sehr Maffei noch hinter dem zurückgeblieben sei, was er aus diesem Stoffe zu machen im Stande war. Die Art, wie er das Werk später einführte, (1. 2. Hlbd., I. Th. S. —), weist zu sehr darauf hin. Aus diesem Grunde durfte er den Stoff aber auch nicht ganz frei auffassen und behandeln, sondern mußte die Maffei'sche Auffassung und Behandlung der seinen zu Grunde legen. Es ist ebenso unrichtig, die Voltaire'sche Dichtung für eine bloße Ueberarbeitung der Maffei'schen, als sie für eine ganz selbständige Arbeit auszugeben. Man sagt, daß er das Stück vier Mal überarbeitet habe, jedenfalls trat er erst am 20. Februar 1743 mit demselben hervor *). Der Erfolg überstieg die kühnsten Erwartungen. „Das Parterre — heißt es im Journal de Police — hat nicht nur applaudirt, daß das Haus zitterte, sondern auch an tausend Mal verlangt, daß der Dichter auf der Bühne erscheine, um ihm seine Freude und seine Zufriedenheit zu erkennen geben zu können. Frau von Boufflers und Frau von Luxembourg boten alles auf, um ihn zu bestimmen, den Wünschen des Publikums zu entsprechen, Voltaire aber zog sich davon niedergedrückt in ihrer Loge zurück, nachdem er der letzteren die Hand geküßt hatte." Hierdurch erledigen sich die Auslassungen Lessing's über das Erscheinen Voltaire's auf der Bühne. Ein Theil des Erfolgs kam auf Rechnung von Delle Dumesnil. Fontenelle soll sogar spitzig gesagt haben: Les répresentations de Mérope ont fait beaucoup d'honneur à Mr. Voltaire et la lecture en fait encore plus à Melle Dumesnil." Andererseits wird wieder behaup-

*) Die Hachette'sche Ausgabe der Oeuvres de Voltaire enthält in 3 Bänden die Briefe Voltaire's an Abbé Tournemine, an Scipio Maffei, den Brief de la Lindelle's und die Antwort darauf dem Stücke mit vorgedruckt.

tet, daß Melle Dumesnil, welche den den Proben beiwohnenden Voltaire anfangs gar nicht befriedigte, diesem vieles zu danken hatte. „Il faudrait avoir le diable au corps — soll sie gesagt haben — pour arriver au ton que vous me voulez faire prendre“ — worauf ihr Voltaire erwidert: „Eh vraiment, oui Mademoiselle, c'est le diable au corps, qu'il faut avoir pour exceller dans tous les arts.“ —

Dies fiel in die Zeit, da Crébillon, der ihn als Censor schon früher dadurch aufgebracht hatte, daß er die Aufführung seines Mahomet anfangs beanstandet, ihn durch die Schwierigkeit, welche er der Wiederaufnahme seines Julius Cäsar in den Weg legte, aufs Neue erzürnte. Es ist aber mindestens zweifelhaft, ob Crébillon in dem einen und anderen Fall vom Neid gegen seinen glücklicheren Rivalen oder von den Pflichten seiner Stellung geleitet wurde. Es ist insbesondere gar nicht so unwahrscheinlich, daß das Verbot von Julius Cäsar auf höhere Weisung erfolgte. Gewiß aber ist, daß Voltaire in seiner überall Feinde und Neider witternden Art, das erste annahm und darüber um so zorniger war, als er Crébillon früher wohl gewollt hatte. Jedenfalls machte er die Sache nur schlimmer, da seine Feinde diese Stimmung benützend, Crébillon zum Aushängeschild ihrer Partei machten, was besonders vom König, der Voltaire nicht leiden konnte, gern gesehen wurde. Die Begünstigungen, die Crébillon bei Hofe, besonders von Madame Pompadour erfuhr, versetzten Voltaire in die größte Aufregung. Er schwor dem alternden Rivalen seine Ueberlegenheit fühlen zu lassen, und jedes seiner vermeintlichen Meisterwerke, wie die Maffei'sche Merope, durch eine neue, denselben Gegenstand behandelnde Tragödie in Schatten zu stellen. Sémiramis machte den Anfang. Doch wurde die Ausführung durch eine Reise an den Hof Friedrichs des Großen, durch eine andere nach Luneville, durch seine Aufnahme in die Academie und verschiedene Arbeiten hinausgeschoben.

Frau von Pompadour, zu klug sich die Freundschaft eines Mannes wie Voltaire ganz zu verscherzen, hatte bisher ihre Gunstbezeugungen zwischen ihm und Crébillon sorgsam getheilt. Zur selben Zeit, da diesem die Vergünstigung eingeräumt wurde, seinen Catilina bei Hofe vorlesen zu dürfen, erhielt Voltaire zur Aufführung seiner Semiramis eine kostbare Decoration vom König geschenkt. Und als später dem Crébil-

lon'schen, vom Hofe in jeder Weise geförderten Stück dieselbe Gunst widerfuhr, wurde Voltaire zum Hofhistoriographen und Gentilhomme ordinaire de la chambre du roi ernannt. Gleichwohl war Voltaire so unklug gewesen, den Zorn der mächtigen Frau durch ein Pasquill herauszufordern, wodurch nun die Parteinahme für Crébillon noch um vieles prononcirter hervortrat.

Am 29. August war die so lange vorbereitete Sémiramis endlich zur Aufführung gekommen. Voltaire hatte, um den Erfolg sicher zu stellen, diesmal Alles in Bewegung gesetzt. Gerade der furchtbare Andrang aber wurde dem Stücke verderblich. Der Dichter hatte den in seiner Eriphyle gemachten Versuch erneut, einen Geist auf der französischen Bühne erscheinen zu lassen. Wir wissen, daß Lessing die Voltaire'sche Geistererscheinung schon ohne jeden Zwischenfall lächerlich fand, indem er sie an den Shakespeare'schen Geistern maß, doch selbst diese letzteren würden zwischen den Modeherren, welche die Bühne des Théâtre français an diesem Abende überfüllten, einen schweren Stand gehabt haben. Der Erfolg der Vorstellung, bei der nach Desnoiresterres die Zuschauer in zwei einander bekämpfende Lager zerfielen, (die „Soldats de Corbûlon“ von Piron, die Partisanen und Freibillets Voltaire's von Thiériot, Dumolard, Lambert und dem Chevalier de la Morlière, dem Schrecken des Théâtre français, geführt) kam ins Schwanken, als die am Grabe des Ninus stehende Wache den zudrängenden Petits-maîtres der Bühne die Donnerworte: Place à l'ombre! entgegen rief. „J'ai trouvé la pièce mauvaise, urtheilte gleichwohl der Dichter Collé, mais c'est du Mauvais-Voltaire. Je n'en ferais pas autant, ni M. l'abbé Le Blanc non plus.“ Ein solcher Erfolg konnte Voltaire freilich nicht anstehen. Zunächst hatte der Zwischenfall aber zur Folge, daß die Zuschauer in Zukunft von der Bühne entfernt wurden*) und Voltaire, nach seiner Gewohnheit, das Stück noch einmal überarbeitete. Auch war es für ihn eine, wenngleich nur geringe Genugthuung, daß Crébillon's Catilina, trotz der Anstrengungen des Hofs, ebenfalls nur eine kühle Aufnahme fand. Er schrieb nun auch seinerseits einen Catilina ou Rome sauvée, und als weitere Gegenstücke Oreste und Les Pélopides.

*) Freilich, wie man sagt, nur dadurch, daß Voltaire zu den Vorstellungen seines Stücks alle Plätze auf derselben bezahlte.

Oreste wurde am 12. Januar 1750 mit der Clairon gegeben. Voltaire ließ im Prolog durch einen der Schauspieler ankündigen, daß der Verfasser der Tragödie nicht die Verwegenheit habe, mit der Elèctre (des Crébillon) kämpfen zu wollen, welche mit Recht sich des allgemeinsten Beifalls erfreue. Ob die Antwort Crébillon's auf dieses Compliment: Monsieur, j'ai été content du succès d'Elèctre, je souhaite que le frère vous fasse autant d'honneur que la soeur m' en a fait — wohl von derselben Aufrichtigkeit war? Trotz Voltaire's Anstrengungen, welcher der Claque sogar zugerufen haben soll(?): „Battons des mains, mes chers amis, applaudisons mes chers Athéniens! — brachte es der Orest nicht über 9 Vorstellungen.

Das Theater war damals so in der Mode, daß nahezu jedes größere Haus sein Privattheater besaß. Man nannte diese Theater Théâtres des cabinets. Voltaire pflegte wohl selbst auf ihnen bei seinen Freunden zu spielen. Eine größere Zahl seiner Lustspiele sind ursprünglich nur für diese Theater gedichtet worden. Auch seine Nichte, Mad. Denis, die nach dem Tode der Marquise du Châtelet sein Hauswesen führte, zeichnete sich hierbei aus. Daneben hatten sich verschiedene Liebhabertheater gebildet, deren Mitglieder aus jungen Leuten des Kleinbürgerstandes zusammengesetzt waren. In einem derselben, welches im Saale des Hôtel Clermont spielte, zeichnete sich besonders der Sohn eines Goldschmieds, Le Kain, aus. Voltaire, der sich für denselben interessirte, nahm ihn zu seiner weiteren Ausbildung bei sich auf. Ein Theater wurde im zweiten Stock seines Hôtels eingerichtet und das erste Stück, das man darauf darstellte, war der Mahomet; Rome sauvée *) folgte. Voltaire feierte mit diesem Theater neue Triumphe, die seine Abreise von Paris an den Hof des Königs von Preußen aufs Glänzendste illustrirten. Er hatte freilich gehofft, daß ihn der Hof von Paris nicht fortlassen würde. — Der Aufenthalt Voltaire's bei Friedrich dem Großen aber gehört umsoweniger in diese Darstellung, als er für die Entwicklung des Dramas so gut wie bedeutungslos war.

Voltaire kehrte vorübergehend nach Frankreich, doch nicht nach Paris zurück. Er war, wenn auch nur mündlich, bedeutet worden, daß ihn der unter dem Einfluß der Geistlichkeit stehende König in Paris, am liebsten selbst in Frankreich, nicht mehr zu sehen wünsche.

*) Dieses Stück wurde 1752 im Théâtre français gegeben.

Nur um Eclat zu vermeiden ließ man ihm seine Titel. Er siedelte daher 1754 nach der Schweiz über, wo er zwei kleine Besitzungen, Monrion, auf Bernischem Gebiete, und St. Jean, von ihm Les Délices getauft, in der Nähe des Genfer Sees, erwarb. 1758 kaufte er auch noch die an dem französischen Grenzlande Gex gelegenen Herrschaften Tourney und Ferney an, welche letztere sein Lieblingsaufenthalt wurde, so daß er sich nach und nach der übrigen Besitzungen wieder entäußerte.

Wie abgelegen er hier auch lebte, blieb er doch in der lebendigsten Wechselwirkung mit der Welt, so wie mit den Brettern, welche die Welt bedeuten. Eine ausgedehnte Correspondenz, welche erhalten geblieben und ein reger geselliger Verkehr vermittelten beides.

Auch hier hatte er wieder ein Theater errichtet, wodurch er eine wahre Revolution in den Anschauungen und Lebensgewohnheiten der unter der calvinistischen Orthodoxie in strenger Zucht stehenden Genfer Gesellschaft hervorbrachte, die zu diesen Darstellungen strömte und Aehnliches nun auch bei sich selbst einzuführen versuchte. Voltaire glaubte sogar in der Schaulust der Genfer ein Mittel zu finden, ihre engherzige Orthodoxie in wirksamer Art zu bekämpfen. Er war mit Diderot und d'Alembert in nahe Beziehungen getreten und hatte sich, obwohl deren materialistische Ansichten nicht theilend, doch in umfassender Weise an ihrem philosophischen Wörterbuche betheiligt. So veranlaßte er denn nun d'Alembert in den von diesem für dasselbe geschriebenen Artikel „Genf“ folgenden Satz aufzunehmen:

„Man duldet in Genf kein Theater; nicht sowohl, weil man die Schauspiele an sich für verwerflich hält, als weil man die Neigung zu Putz, Verschwendung und Leichtfertigkeit fürchtet, welche die Schauspieler unter den jungen Leuten verbreiten. Sollte es aber nicht möglich sein, diesem Uebelstande durch strenge und gut gehandhabte Gesetze, welche das Verhalten der Schauspieler regeln, Abhilfe zu schaffen? Auf diese Weise würde Genf sowohl Schauspiele, wie gute Sitten haben und die Vortheile der einen und anderen genießen. Die theatralischen Darstellungen würden den Geschmack seiner Bürger bilden und ihnen eine Feinheit des Tactgefühls, eine Zartheit der Empfindungsweise geben, die man ohne ihre Beihilfe nur schwer zu erreichen vermag. Die Literatur würde hiervon Nutzen ziehen, ohne daß die Leichtfertigkeit gewänne und Genf die Weisheit der Lacedämonier mit der Feinheit der Athener in sich vereinigen.“

Dieser Artikel brachte in Genf große Aufregung hervor, da ein großer Theil der Bürger für die darin ausgesprochenen Ansichten

Partei nahm, ein anderer, das Consistorium an der Spitze, sich in heftiger Weise dagegen erhob. Dies rief nicht nur einen Protest Rousseaus gegen die Schauspiele (La lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles) hervor, welcher nicht unbeantwortet blieb (Lettre à Mr. J. J. Rousseau, citoyen de Genève) sondern es ward auch der hauptsächliche Grund zu der Feindseligkeit Rousseau's und Voltaire's, die letzterer zwar lange auszugleichen suchte, doch immer ohne Erfolg.

Die Vorstellungen im Voltaire'schen Hause, von denen Gibbon in seinen Erinnerungen eine Beschreibung giebt, aus der unter Anderem hervorgeht, daß Voltaire selbst hier den Lusignan, Alvarès, Benasser und Euphémon spielte, waren 1755 vom Genfer Consistorium ganz untersagt worden, was hauptsächlich den Anlaß zum Ankauf des der Machtsphäre desselben entzogenen Tourney gab. Auch hier wurde rasch ein Theater errichtet, wie Voltaire sagt, das zwar kleinste, aber hübscheste Theater der Welt. Immerhin faßte es an 200 Personen und trotz der Verbote des Consistoriums kamen die Genfer auch hier wieder in Menge herbei. Ein Besuch Le Kain's frischte die Pariser Theatererinnungen auf. Fast die ganze Zaire wurde gespielt. Le Kain spielte den Orosman, Mad. Denis die Titelrolle, nach Voltaire à merveille, er selber den Lusignan. Er legte Le Kain eine neue Liebestragödie L'orphelin de la Chine vor, welche der „Halbsterbende“ — so früh gingen diese affectirten Klagen schon an — bereits 1753 nach der Uebersetzung eines chinesischen Dramas: Die Waise von Tchao des Pater Prémare begonnen hatte. Es wurde am 20. August 1755 mit großem Erfolg in Paris gegeben. Melle. Clairon als Idamé entzückte darin. Es gefiel auch bei Hofe, wo Voltaire einer Partei mmer gewiß sein konnte. Mißfiel es dem Könige, so gefiel es der Königin, mißfiel es der Königin, so gefiel es dem Könige.

In diese Zeit fallen verschiedene von Voltaire's witzigsten und bissigsten Pamphleten. Er war fast niemals der Angreifende, aber der unbarmherzigste und perfideste Gegner, wenn man ihn angriff. Er hatte bisher halb aus Dankbarkeit, halb aus Klugheit ein freundschaftliches Verhältniß mit den Jesuiten zu unterhalten gesucht. Jetzt waren diese plötzlich so unklug gewesen, ihn im Journal de Trévoux angreifen zu lassen. Die Erwiderung war die famose Rélation de la maladie, de la confession et de l'apparition du jésuite P. Berthier, der dann noch die Rélation du voyage de Grassin, neveu

de frère Garasse, successeur de frère Berthier folgte. Es waren aber nicht die einzigen literarischen Hinrichtungen, die Voltaire damals vollzog, vielmehr steht uns diejenige hier näher, welche den Herausgeber der Année littéraire, Elie Catherine Fréron betraf, der sich seit lange mit herausfordernder Anmaßung, in nicht selten giftiger und gehässiger Weise zum Richter über die bedeutendsten Männer der Zeit, besonders auch über Voltaire, aufgeworfen hatte. Dieser züchtigte ihn zunächst in seinem Pauvre diable, da aber Fréron's Angriffe nicht aufhörten, bediente er sich auch noch der dramatischen Form dazu. Wie der 1759 erschienene Socrates, scheint auch anfangs L'Ecossaise nicht für die Bühne bestimmt gewesen zu sein, da sie früher als auf dieser im Druck und wie jener unter fremdem Namen, als Uebersetzung aus dem Englischen erschien. Der Socrates als „Ouvrage dramatique de feu Mr. Thomson, traduit par feu M. Fatana, comme on sait" — l'Ecossaise als „Comédie en 5 actes par M. Hume, traduite par Jerome Carré." Voltaire hatte darin Fréron in der Figur des Journalisten Frélon auf die gehässigste und dabei doch unverkennbarste Weise gezeichnet. Er wird darin als fripon, crapaud, lézard, couleuvre, araignée, langue de vipère, esprit de travers, lâche coquin, coeur de boue, méchant, faquin, impudent, espion titulirt. Fréron parirte zunächst diesen Streich nicht ohne Geschick. Er wies nach, daß Hume der Dichter nicht sein könne, und gab Gründe an, warum er nicht zu glauben vermöge, daß, wie man behaupte, Voltaire der Dichter sei, Gründe, die freilich ebensoviele satirische Stiche waren. Voltaire antwortete mit seinem Pamphlet A Messieurs les Parisiens,*) welches unter dem Namen Carré's geschrieben ist und vom giftigsten Spotte überfließt. Vernichtender noch war die Aufführung am 26. Juli 1760, und der ungeheure Erfolg, den sie hatte. Voltaire entschloß sich zu einigen Milderungen und hatte den Namen Frélon in Wasp umgeändert. Frélon, der es gehört, ersuchte dagegen die Schauspieler den Namen Frélon unverändert zu lassen, oder lieber noch seinen eignen, Fréron, gleich an die Stelle zu setzen weil — wie es in der Année littéraire 1760 t. V. p. 215 heißt —, „unser Theater hierdurch eine kleine ehrliche Freiheit gewinnen würde, was für die Vervollkommnung der dramatischen Kunst einen Auf-

*) In der Ausgabe von Hachette dem Stücke vorgedruckt.

schwung verspricht.*) Voltaire seinerseits reizte das Publikum gegen Fréron noch durch ein zweites à Messieurs les Parisiens gerichtetes und unmittelbar vor der Vorstellung verbreitetes Flugblatt auf. Die Ecossaise hatte 16 Vorstellungen in dieser Saison und wurde auch in der nächsten wieder aufgenommen.

Am 28. Aug. 1760 schreibt Voltaire im Rückblick auf die Campagne des letzten Jahres an d'Argental: „Mon vieux corps, mon vieux tronc a porté quelques fruits cette année, les uns doux, les autres amers, mais ma sève est passée, je n'ai ni fruits, ni feuilles, il faut obéir à la nature et ne pas la gourmander. Les sots et les fanatiques auront bon temps cet automne et l'hiver prochain, mais gare le printemps!“

Schon am 3. September d. J. feierte er aber durch die Aufführung seines Tancrède neue Triumphe. Der Dichter nahm alles im Sturme durch Rührung und Thränen gefangen. Doch begegnet man auch hier wieder bei ihm einem gewissen Mangel an Erfindungskraft. Das ohnedies sehr schwache Motiv eines Briefs ohne Adresse, das Voltaire schon in Zaire und in der Ecossaise verwendet hatte, findet sich hier zum dritten Male benützt. Fréron, der feurige Kohlen auf das Haupt seines Gegners sammelte, wog Lob und Tadel mit so viel Einsicht und Gewissenhaftigkeit ab, daß selbst Voltaire sich mit beiden einverstanden erklärte. Er hielt die Motive für die schwache Seite des Stücks, wies einzelne Fehler in der Charakteristik nach, die nicht überall folgerichtig sei und vermißte die Energie und Feinheit der Sprache, die Voltaire's frühere Dichtungen auszeichneten. Dagegen giebt er zu, daß das Stück reich an schönen und dramatischen Situationen sei, daß man in den Empfindungen der Einfachheit und schönen Natürlichkeit begegne, welche die Werke der Griechen so bewundernswerth machten, daß es frei von geistreicher und sentenziöser Absichtlichkeit erscheine und ein ritterlicher Zug durch die Dichtung gehe, welcher zur Begründung einer ganz neuen Gattung des Dramas hinführen dürfte. Viel hatte die Darstellung zum Erfolge mit beigetragen. Wurde der Tancred doch la tragédie de Mademoiselle Clairon genannt.

*) Hier, wie bei Desnoiresterres V. 488, findet man auch den Bericht Fréron's über die Vorstellung. Auch Voltaire berichtet über den Erfolg in dem der Hachette'schen Ausgabe vorgedruckten Avertissement.

Voltaire, welcher die freundlichen Beziehungen zu Madame Pompadour wieder hergestellt hatte, und ihr für die königliche Bestätigung seiner Käufe von Tourney und Ferney zu Danke verpflichtet war, beschloß die erste Ausgabe seines Tancred dieser Dame zu widmen, mit der heimlichen Hoffnung vielleicht, den glühendsten Wunsch seines Herzens, die Erlaubniß zur Rückkehr nach Paris hierdurch erwirken zu können. Indessen befand er sich in einer schwierigen Lage dabei. Es galt einer allgemein verhaßten und verachteten Frau öffentlich in einer Weise zu huldigen, welche die Freisinnigkeit seines Charakters nicht bloßstellte. Er schickte, um sicher zu gehen, seine Widmung an Choiseul zur Begutachtung ein. Obschon sie von ihm, wie von Mad. Pompadour, die vollste Zustimmung erhalten hatte, sollte sie gleichwohl der Anlaß zu einem völligen Bruch mit letzterer werden. Sie begann nämlich:

„Madame, toutes les épitres dédicatoires ne sont pas de lâches flatteries, toutes ne sont pas dictées par l'intérêt, celle que vous reçûtes de M. de Crébillon, mon confrère à l'académie et mon premier maitre dans un art que j'ai toujours aimé, fut un monument de sa reconnaissance; le mien durera moins, mais il est aussi juste. J'ai vu dès votre enfance les Grâces et les talents se développer, j'ai reçu de vous, dans tous les temps, des témoignages d'une bonté toujours égale. Si quelque censeur pouvait désapprouver l'hommage que je vous rends, ce ne pourrait être qu'un coeur né ingrat. Je vous dois beaucoup, Madame, et je dois le dire, j'ose encore plus. J'ose vous remercier publiquement du bien que vous avez fait à un très grand nombre de veritables gens de lettres, de grands artistes, d'hommes de mérite en plus d'un genre.“

Voltaire hatte die Marquise sicher in keiner Weise beleidigen, aber er hatte sich vor dem Vorwurfe der Schmeichelei so viel wie nur möglich sicher stellen, so viel wie nur möglich die Grenzen der Wahrheit inne halten wollen. Von diesem Standpunkte aus war seine Widmung auch in vieler Beziehung sehr geschickt abgefaßt, so daß Mad. Pompadour, die keine Zweideutigkeit darin suchte, sich völlig einverstanden damit erklären konnte. Gleichwohl bot sie den Feinden Voltaires einige Blößen dar, die diese aufs Perfideste zu seinem Nachtheile ausbeuteten. Mad. Pompadour erhielt in dessen Folge nachstehenden anonymen Brief:

„Madame, Monsieur de Voltaire vient de vous dédier sa tragédie de Tancrède: ce devrait être un hommage inspiré par le respect et la reconnaissance,

mais c'est une insulte, et vous en jugerez comme le public, si vous la lisez avec attention. Vous verrez que le grand écrivain sent apparemment que l'objet de ses louanges n'en est pas digne et qu'il cherche à s'en excuser aux yeux du public. Voici ses termes: ‚J'ai vu, dès votre enfance les grâces et les talents se développer, j'ai reçu de vous dans tous les temps des témoignages d'une bonté toujours égale. Si quelque censeur pouvait désapprouver l'hommage que je vous rends, ce ne pourrait être qu'un coeur né ingrat. Je vous dois beaucoup et je dois le dire.' — Que signifient au fond ces phrases, si ce n'est que Voltaire sent, qu'on doit trouver extraordinaire, qu'il dédie son ouvrage à une femme que le public juge peu estimable, mais que le sentiment de la reconnaissance doit lui servir d'excuse? Pourquoi supposer que cet hommage trouvera des censeurs tandis que l'on voit paraitre chaque jour des épitres dédicatoires adressées à des caillettes sans nom ni état, ou à des femmes d'une conduite répréhensible, sans qu'on y fasse attention.“ *)

Auch Crébillon scheint nicht von der Aufrichtigkeit des Lobes, das ihm Voltaire hierbei gezollt, überzeugt worden zu sein. Wenigstens legte er der am 18. Jan. 1762 erfolgenden Aufführung von Voltaire's Droit du seigneur anfänglich Schwierigkeiten in den Weg. Auch trat Voltaire's wahre Meinung in dem kurz nach des alten Rivalen Tode anonym von ihm herausgegebenen Eloge de Crébillon (1762) an den Tag, durch welches ein feiner, doch bitterer Spott hindurchgeht.

In diesem Jahr wurde die in sechs Tagen entstandene Olympia auf dem Theater zu Ferney gegeben. Der vom Erfolge entzückte Dichter schrieb, 25. März 1762, an den Herzog von Villars: „Mad. Denis spielte die Statira wie Melle Dumesnil die Merope; Mad. d'Hermanche führte die Olympia mit der Stimme, der Betonung, der Seele der Melle Gaussin aus, was mich aber noch mehr in Erstaunen gesetzt, war unser Freund Cramer. Ich übertreibe nicht, aber nie sah ich noch einen Schauspieler, Baron mit eingerechnet, der den Cassandre wie er zu spielen im Stande gewesen wäre.“ Voltaire sprach freilich immer nur in Hyperbeln von seinem Theater.

1763 erschien die Tragödie Saul als eine Uebersetzung aus dem Englischen im Druck. Dies ließ vermuthen, daß sie aus noch anderen als poetischen Motiven hervorging. In der That war es einer der vielen Angriffe Voltaire's auf die Bibel. 1764 fand die ebenfalls anonym erschienene Tragödie: Le Triumvirat bei ihrer Aufführung

*) Desnoiresterres a. a. O. VI. p. 17.

am 5. Juli eine nur kühle Aufnahme. Die Zeit von 1760—64 ist aber ausgezeichnet durch einige andere Werke des Dichters, die zu seinen bedeutendsten zählen und durch verschiedene Handlungen desselben, welche die großen und hochherzigen Eigenschaften seines Charakters im hellsten Lichte erscheinen lassen. Ich führe von ersteren nur die Herausgabe der Werke Corneille's und den Traité sur la tolérance, von letzterm die Adoption der Enkel-Nichte Corneille's und die Wiederherstellung des guten Namens der Calas, Sirvens und de la Barres an, wodurch der Kampf gegen die Mißbräuche der Kirche und Geistlichkeit auch auf das Gebiet der Rechtspflege und Gesetzgebung übertragen wurde, in dem Voltaire als der Vorkämpfer für Freiheit und Humanität im besten und edelsten Sinne erscheint.

Die Adoption von Fräulein Corneille führte zu einem neuen Zusammenstoße mit Fréron. Fréron hatte sich auf Anregung Titon du Tillets nicht ohne Erfolg für die in bedrängte Verhältnisse gerathenen Nachkommen Corneille's verwendet. Als Voltaire auf eine öffentlich in Gestalt einer Ode an ihn gerichtete Aufforderung Fräul. Corneille im Nov. 1760 adoptirt hatte, wagte es Fréron diesen Act der Menschenfreundlichkeit in der gemeinsten Weise zu verdächtigen. Indeß hatte dieses Ereigniß noch andre für die vorliegende Darstellung wichtige Folgen. Nachdem von der Academie schon wiederholt der Gedanke erwogen worden war, unter ihrem Schutze eine Ausgabe der classischen Schriftsteller Frankreichs erscheinen zu lassen, wurde diese Idee jetzt von Voltaire praktisch gefördert, indem er sich zu einer von ihm commentirten Herausgabe der Werke Corneille's zum Besten der von ihm adoptirten Enkelnichte bereit erklärte. Er übernahm die Kosten des Drucks, empfahl das Unternehmen der Theilnahme Frankreichs und Europa's und ging mit voller Begeisterung an's Werk. Allein die Dichtungen Corneille's stellten sich ihm jetzt, da er sie Scene für Scene, Vers für Vers einer sorgfältigen Kritik unterwerfen mußte, doch etwas anders als früher dar, da er sich ihren Wirkungen noch ganz unbefangen hingegeben hatte — und wenn ich auch nicht behaupten will, daß sich in seine Beurtheilung eine bewußte dichterische Eifersucht mischte, so fürchte ich doch, daß sich dieselbe unbewußt mit in sie eingeschlichen haben dürfte.

Dies scheint auch d'Alemberts Ansicht gewesen zu sein, der im Auftrag der Academie, Voltaire auf die ihr von diesem vorgelegten

Noten zum Cid, zu den Horatiern, dem Tod des Pompejus, zum Polyeucte und zum Cinna Folgendes schrieb:

„Wir sind sehr von Ihren Anmerkungen zu den Horatiern befriedigt gewesen, weniger freilich von denen zu Cinna, die uns etwas übereilt erscheinen. Die Anmerkungen zum Cid sind besser, bedürfen aber auch noch der Durchsicht. Es scheint, daß Sie nicht immer so sehr auf die Schönheiten, als auf die Fehler des Dichters achteten, die nicht Jedermann sichtbar sind. Wenn Sie Corneille berichtigen, werden Sie immer ganz unwiderleglich im Rechte sein müssen, sonst ist es besser, gar nichts zu sagen. Nehmen Sie mir meine Aufrichtigkeit nicht übel, Sie haben mich dazu aufgefordert, auch ist es von großer Wichtigkeit, sowohl für Sie, wie für Corneille, für die Academie und für die Ehre der französischen Literatur, daß Ihre Anmerkungen selbst gegen eine übelwollende Kritik noch geschützt sind. Schließlich, mein theurer College, können Sie diesem Werke nie genug Sorgfalt und Genauigkeit widmen. Dieses Monument, welches Sie Corneille errichten, muß auch eins für Sie selbst werden, und es hängt einzig von Ihnen ab, daß es dies wird.“

Voltaire vertheidigte sich. Er meinte, daß eine falsch verstandene Ehrfurcht, den Zweck, den man mit diesem Werke verfolge, völlig verfehlen würde. Es handle sich nicht blos darum, dem Dichter des Cid ein Denkmal zu errichten, man habe auch Rücksicht auf den Leser, besonders auf den Ausländer zu nehmen, der Alles zu bewundern geneigt sei und wenn er nicht von den Fehlern unterrichtet werde, welche nur zu oft mit den Schönheiten verbunden sind, in Irrthümer verfallen könne, gegen die man ihn schützen müsse. Voltaire stand mit dieser Ansicht gewiß nicht allein. So schreibt ihm der Cardinal Bernis: „Was Ihre Bemerkungen zu Cinna betrifft, so adoptire ich sie alle. Sie könnten noch strenger sein. Mit dem Worte, daß Cinna eher ein schönes Gedicht, als eine gute Tragödie sei, ist alles gesagt.“ Auch Diderot meint, daß er alles wahr, gerecht, interessant und schön, aber nachsichtiger fände, als er gewesen sein würde. Voltaire habe nicht alles getadelt, was zu tadeln sei.

Ungleich mehr persönliche Einflüsse dürften sich dagegen in den Noten zu der Uebersetzung der ersten drei Acte von Shakespeare's Julius Cäsar geltend gemacht haben, welche Voltaire neben dem Corneille'schen Cinna zum Abdruck brachte, wenn auch Byron sicher zu weit ging, als ihm beim Durchlesen dieser Uebersetzung das geflügelte Wort Traduttore traditore! entfuhr. Ich glaube vielmehr, daß Voltaire in dieser Uebersetzung, mit Ausnahme der Prosastellen, nicht nur

so treu wie möglich erscheinen, sondern auch seine Uebersetzungskunst zeigen wollte. Wenn er gleichwohl tief unter seinem Vorbilde im Ausdruck blieb, so lag dies theils in der Verschiedenheit des Geistes und der Mittel der französischen Sprache, theils in einem gewissen Mangel von Voltaire's Natur, welche die charakteristische dramatische Schönheit im Ausdruck des englischen Dichters nicht überall nachzuempfinden und nachzuahmen vermochte. Dagegen scheinen die Prosastellen allerdings ganz absichtlich ins Platte herabgezogen zu sein, um die vermeintliche Gemeinheit und Rohheit derselben entschiedener fühlbar zu machen. Wenn Voltaire den von ihm behaupteten Mangel an Bildung, an Kenntnissen, Geschmack und Wohlanständigkeit des britischen Dichters hier noch schärfer als früher betont, so ist er doch noch immer voll Bewunderung für dessen Genie. Obschon er in den Römern derselben nichts als Bauern (campagnards) früherer Zeiten erblickt, die sich in einer Schenke verschwören, und der sie zu einer Flasche auffordernde Cäsar nach ihm gewiß nicht dem wirklichen gleicht, so will er dies ungeheuerliche Schauspiel doch lieber ansehen, als die langen Tiraden einer kalten Liebe oder die noch kälteren politischen Auseinandersetzungen so vieler französischer Stücke mit anhören.

Inzwischen wurden in Ferney die dramatischen Spiele ununterbrochen fortgesetzt. Selbst hier war der Erfolg einer neuen Tragödie des 72jährigen Dichters: Les Scythes, ein nur schwacher; bei der am 26. März 1767 stattfindenden Aufführung in Paris blieb er natürlich völlig aus. Nicht besser erging es einem anderen Stücke desselben: Charlotte ou la Comtesse de Chivry. Das Jahr 1769 brachte das Lustspiel Le dépositaire und die Tragödie Les guèbres, die letztere anonym mit einer an sich selbst gerichteten Widmung eines angeblich noch jungen Autors, der nicht den Beifall des Theaters erstrebte, sondern, so viel an ihm liege, Ehrfurcht vor dem Gesetze, Humanität und Duldung einzuflößen beabsichtigt habe. Auch die Sophonisbe und Les lois de Minos stammen aus diesem Jahr. Nur die erste ward aufgeführt (15. Jan. 1774). Ihnen folgten 1773 Les Pélopides.

Die Mißerfolge, welche alle diese Dichtungen hatten, die vergeblichen Anstrengungen, welche er machte, die Erlaubniß zur Rückkehr nach Paris zu erwirken, die stets an der unüberwindlichen Abneigung Ludwig XV. scheiterten, die Angriffe, mit denen er fort und fort

und nicht am wenigsten von solchen zu kämpfen hatte, welche ihm, wie neuerdings Clément, zu Danke verpflichtet waren, hatten Voltaire in eine überaus reizbare und mißtrauische Stimmung versetzt. Nur aus ihr kann es erklärt werden, daß ihn das Vorwort zu einer im Jahre 1776 erschienenen Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen von Letourneur, Cathuélan und Fontaine Malherbe in sonst fast unbegreiflicher Weise aufregte, da hier doch nur das, was er selbst, allerdings mit gewissen Einschränkungen, und entschiedener nach ihm La Place (1645) in der Vorrede zu seinen Uebersetzungen, dargelegt hatte in uneingeschränkterer Weise ausgesprochen ward. Auch Voltaire hatte Shakespeare in vieler Beziehung über die französischen Tragiker gestellt, sich aber stillschweigend ausgenommen, weil er die an ihnen von ihm gerügten Fehler vielleicht vermieden zu haben glaubte. Jetzt aber wurde der englische Dichter bedingungslos über alle französischen Tragiker gestellt und zwar zu einer Zeit, da Shakespeare in seinem Vaterlande wieder neue Triumphe feierte und sich in Frankreich die Diderot'sche Schule offen für ihn erklärte, Voltaire's eigne tragischen Triumphe aber verstummten.

Es war jedenfalls unrichtig, wenn Voltaire glaubte, daß die Erhebung Shakespeare's hauptsächlich gegen ihn und seinen wohlerworbenen Ruhm gerichtet sei, aber es war ein sehr richtiges Vorgefühl welches ihm sagte, daß wenn von diesem Dichter der Maßstab der Beurtheilung dramatischer Werke in Zukunft abgeleitet werden sollte, es mit dem Ruhm nicht nur seiner Werke, sondern mit dem der klassischen französischen Tragödie überhaupt so gut wie vorbei sei. Voltaire ergriff ausgesprochenermaßen die Waffen zwar nur zur Vertheidigung Corneille's und Racine's, zur Vertheidigung des tragischen Ruhms seines Vaterlandes, für die Heilighaltung der Grundgesetze der tragischen Dichtung. Würde man es ihm aber verdenken können, wenn er sie zugleich für die Vertheidigung seines eignen Ruhms, für das Werk seines ganzen Lebens ergriffen hätte? Nicht daß er sie ergriff, nur wie er sie führte, ist hier zu tadeln.

„Haben Sie — schreibt er am 19. Juli 1776 an d'Argental — die zwei Bände jenes Elenden gelesen, in denen er Shakespeare als das einzige Muster der wahren Tragödie aufstellt? Er nennt ihn den Gott des Theaters! Er opfert seinem Idole alle Franzosen ohne Ausnahme; er hält es nicht einmal der Mühe für werth, Corneille! Racine! zu nennen. Diese beiden großen Männer schließt er in die allgemeine Verwerfung mit ein! Giebt es wohl einen Haß

der stark genug wäre, für diesen schamlosen Tropf? Ist der Schimpf, den er Frankreich zufügt, zu dulden? Das Blut kocht in meinen alten Adern, da ich davon spreche. Denn das Furchtbarste ist, daß das Ungeheuer in Frankreich eine Partei hat und daß ich es gewesen bin, welcher zuerst von diesem Shakespeare gesprochen, der den Franzosen zuerst einige Perlen gezeigt, die ich in diesem ungeheuren Misthaufen fand. Ich ahnte es nicht, hierdurch die Ursache zu werden, daß man Corneille und Racine die Kronen vom Haupte reißt, um die Stirn eines barbarischen Histrionen damit zu schmücken!"

Aus diesen Worten ergiebt sich, daß seine dermalige Auffassung Shakespeare's, wie sie von seiner eigenen früheren um ein Beträchtliches abwich, dem Sentiment seiner Zeit nicht mehr so allgemein entsprach, wie einige Schriftsteller dies uns heute noch glauben machen möchten. Bei den Herren der Academie und deren Anhängern durfte er auf Uebereinstimmung wohl rechnen. Nicht an die Nation, sondern an sie richtete daher Voltaire auch damals sein Schreiben, oder wie er es nennt, sein Factum, gegen „Gilles Shakespeare" und gegen „Pierrot Letourneur."

„Ihre Betrachtungen über Shakespeare" — erwiderte d'Alembert — „sind uns sehr interessant für die Literatur im Allgemeinen erschienen und für die Aufrechterhaltung des Geschmackes in der französischen so wichtig, daß das Publikum die Vorlesung derselben in der Sitzung am 25. dieses Monats, bei welcher die Preisvertheilung stattfinden soll, mit Vergnügen anhören wird." „Nur könnten Sie statt der aus Shakespeare angeführten Gemeinheiten (grossieretés), die öffentlich völlig unlesbar, leicht einige andere lächerliche, doch lesbare Stellen, an denen es nicht fehlen wird, ausziehen. Ueberhaupt können Sie Ihrer Abhandlung noch zufügen, was sie pikanter zu machen verspricht, obschon sie dies schon jetzt genug ist."

Voltaire wußte sofort noch ein besseres Auskunftsmittel. „Wäre es nicht gut — erwidert er ihm — an jenen bedenklichen Stellen nur etwas innezuhalten und die Worte nicht auszusprechen, so daß im Publikum gerade hierdurch der Wunsch rege würde, den göttlichen Shakespeare in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit, in seiner unglaublichen Niedrigkeit kennen zu lernen." — „Mr. d'Alembert, schreibt Voltaire einige Tage darauf, wird das Publikum benachrichtigen, daß er nicht Alles beim wahren Namen zu nennen wagt, was den ehrbaren Shakespeare in seiner vollen Kraft und Stärke erscheinen lassen würde. Ich glaube, daß diese Enthaltsamkeit der Versammlung gefallen und man sich noch Schlimmeres denken wird, als was man verschweigt."

Voltaire erreichte zwar zunächst seinen Zweck, die Lacher und die öffentliche Meinung auf seine Seite zu ziehen, das Aufsehen, das er hierdurch erregte, hat aber vielleicht mehr, als alles Andere zur Verbreitung der Shakespeare'schen Dichtungen beigetragen, die Viele jetzt kennen lernen wollten. Von den Erwiderungen, die das Voltaire'sche Pamphlet hervorrief, mögen nur Baretti's: Discours sur Shakespeare et Mr. Voltaire, des Chevalier Rutlidge's Observations à Messieurs de l'académie française und Lady Montague's Apology of Shakespeare in reply to the critic of M. de Voltaire erwähnt werden.

Voltaire, der seinem Ferney ein Wohlthäter und in den Zeiten der Noth ein väterlicher Fürsorger war, der dessen Bewohnern durch die Hebung der Bodencultur zu einem so allgemeinen Wohlstand verholfen hatte, daß er in seinem Testamente bei einem verhältnißmäßig kleinen Vermächtnisse für die Armen seiner Herrschaft hinzufügen konnte „wenn es deren überhaupt giebt" — hatte ihnen unter Anderen auch eine Kirche und ein Theater erbaut. Lekain war zur Eröffnung des letzteren gewonnen worden. Doch sollte sich gerade bei dieser Gelegenheit so recht der Egoismus dieses Künstlers zeigen, der doch Voltaire so viel zu danken hatte, indem er es dem greisen Dichter verweigerte, in dessen Olympia aufzutreten, weil ihm die ihm darin zufallende Rolle nicht zusagte. Voltaire sollte aber noch schmerzhaftere Erfahrungen an ihm machen. Am 2. Januar 1778 war seine Irène mit Stimmeneinheit von den Schauspielern der Comédie française angenommen worden. Auch diesmal widersetzte sich Le Kain, die ihm von Voltaire darin zugedachte Rolle zu übernehmen, weil ihm dieselbe nicht dankbar genug erschien. Vergebens waren die Bitten der Freunde, vergebens die rührenden Briefe des fast 84jährigen Dichters.*) Le Kain beharrte auf seiner Weigerung.

*) J'y travaillais — heißt es in dessen Briefe vom 19. Januar — nuit et jour malgré ma mauvaise santé et j'esperai qu'à Pâques j'aurais pu par ma docilité et ma déférence à leurs lumières, rendre la pièce moins indigne de vous. Je me flattais même que vous pourriez jouer le rôle de Leonce qui n'est pas fatigant et que vous auriez rendu très imposant par vos talents sublimes. Es ist nöthig, auf ein so eclatantes Beispiel der Ueberhebung des schauspielerischen Egoismus nachdrücklich hinzuweisen, weil man das Bestehen derartiger Uebergriffe fortwährend leugnet und den Klagen über den Nachtheil, den die Entwicklung der Bühne hierdurch erleidet, mißtraut.

Der Tod Ludwigs XV. hatte Voltaire den Gedanken nach Paris zu gehen, bestimmter ins Auge fassen lassen. Ludwig XVI. theilte zwar die Abneigung seines Vorgängers gegen ihn. Voltaire aber rechnete auf seine weißen Haare, auf die gerühmte Milde des Königs und die Güte der Königin und war entschlossen auch ohne besondere Erlaubniß die Reise zu unternehmen, „Es ist nie von einer formellen Ausweisung die Rede gewesen, — schrieb er schon 1775 — ich habe immer meine Charge und das Recht, sie auszuüben, behalten. Wenn ich um die Erlaubniß nachsuchen wollte, würde man glauben, daß ich diese Rechte gar nicht besitze.“ Nichtsdestoweniger war die Ausführung immer wieder verschoben worden. Endlich am 2. Februar 1778 trat er die Reise unter den Segenswünschen der Bevölkerung seiner Besitzungen an. Er traf Le Kain nicht mehr am Leben; da ein hitziges Fieber am 8. Febr. denselben plötzlich hingerafft hatte. Er selbst aber schien durch die Aufregung fast wie verjüngt. Wie lange er schon über seine Hinfälligkeit und das Gefühl des nahenden Todes geklagt hatte, so fand ihn La Harpe, der ihn zehn Jahre nicht gesehen, doch weder verändert, noch gealtert. Sein Geist, sein Gedächtniß hatten von ihrer wunderbaren Kraft nichts verloren. Aber auch Paris gerieth in Aufregung. Die Kämpfe der Gluckisten und Piccinisten, die noch eben Alles in Athem gehalten hatten, traten vor seiner Erscheinung ganz in den Hintergrund. Man dachte an nichts als an ihn, ihn zu sehen, zu sprechen oder sprechen zu hören. Natürlich daß der Hof und die Frommen erschraken, daß sie ihn nur zu gern wieder entfernt hätten, aber doch nichts gegen ihn zu unternehmen wagten.

Allein diese Aufregungen sollten dem kränklichen Mann in andrer Weise verderblich werden. Es ist hier nicht der Ort auf die unerhörten Triumphe, die fast abgöttische Verehrung, die ihn aller Orten erwarteten, auf die Kämpfe, welche er mit der Eitelkeit und der Empfindlichkeit der Schauspieler hier zu bestehen hatte, auf die beides unterbrechende Krankheit des Dichters und die Anstrengungen einzugehen, welche die Geistlichkeit machte von letzterer Nutzen zu ziehen. Es mag hier genügen, nur einige Momente aus diesem bewegten wechselvollen und erschöpfenden Leben hervorzuheben.

Am 25. Februar wurde Voltaire, nachdem er schon länger an einem Bluthusten gelitten, von einem Blutsturz betroffen. Er ließ den Abbé Gaultier herbeirufen, der seinen Zustand benutzt hatte, ihn

zu einem reuigen Bekenntniß zu drängen. Voltaire, von dem Gedanken geängstet, nach seinem Tode dem Hasse der Geistlichkeit preisgegeben zu sein, zeigte sich hierzu endlich bereit. Es lautete also:

„Ich Unterzeichneter erkläre, daß da ich, seit 4 Wochen an einem Bluthusten leidend, mich im Alter von 84 Jahren noch bis zum Altar fortschleppen kann und der Pfarrer von St. Sulpice seinen guten Werken auch noch das zugefügt hat, mir den Priester, Herrn Abbé Gaultier, zu schicken, ich diesem gebeichtet habe, so daß, wenn Gott mich abrufen sollte, ich in dem katholischen Glauben sterbe, in dem ich geboren wurde, von der göttlichen Barmherzigkeit hoffend, daß sie mir alle meine Sünden vergeben werde, und die Kirche, falls ich diese jemals beleidigt, deshalb um Vergebung anflehend."

Die Geistlichkeit war mit diesem Bekenntniß nicht einverstanden, sie erkannte es auch später nicht für ausreichend an. Auch war es jedenfalls nur ein Scheinbekenntniß, durch welches sich Voltaire eines ehrlichen Begräbnisses versichern wollte. Sein wahres Bekenntniß hatte er in die Hände seines Secretärs Wagnière niedergelegt. Es befindet sich jetzt in der Nationalbibliothek und lautet: „Ich sterbe, indem ich Gott anbete, meine Freunde liebe, meine Feinde nicht hasse und den Aberglauben verabscheue."

Indeß erholte sich Voltaire wieder und das frühere aufregende Leben begann aufs Neue. Er konnte zwar dem ungeheuren Erfolge der ersten Vorstellung seiner Irène (am 19. März) nicht beiwohnen. Am 30. März nahm er aber an einer Sitzung der Academie Theil. Die Fahrt war ein wahrer Triumphzug, die Sitzung wurde zur glänzendsten Ovation. Die unmittelbar darauf folgende sechste Vorstellung der Irène, welcher er ebenfalls beiwohnte, schloß mit einer Apotheose des von Seligkeit trunkenen Dichters. Die Damen bildeten nach der Vorstellung eine Haye, durch welche er unter Thränen lächelnd dahin schritt. Das Volk war außer sich. — Voltaire war wie verjüngt und wie einst wieder die Seele der Pariser Gesellschaft geworden, die er mit seinem Geist, seinem Witz, seinem Enthusiasmus elektrisirte. Er hatte der Academie, die ihn zu ihrem Präsidenten ernannte, den Plan zu einem neuen Dictionnaire unterbreitet. Er hatte für sich den ersten umfänglichsten Buchstaben in Anspruch genommen. Mit Feuer wendete er dieser Arbeit sich zu. Allein das konnte nicht dauern. Am 11. Mai brach er wieder und nun für

immer zusammen; erst am 30. d. Mts. aber erlag seine starke Natur nach schwerem Kampf ihren Leiden.

Die Bosheit, die er selbst so oft im Leben, doch nie ungereizt geübt, bemächtigte sich nun der Geschichte seines Todes, von welchem die furchtbarsten Dinge in Umlauf gebracht wurden. Es ist nur nöthig diesen böswilligen Entstellungen und Erfindungen den einfachen Bericht der edlen Frau von Villette entgegen zu halten, in deren Hause er wohnte und starb und die fast immer an seinem Krankenbett war. „Bis zu seinem letzten Augenblick," erzählte sie Lady Morgan, „bewährte sich das Wohlwollen und die Güte seines Charakters. Alles zeugte von der Ruhe, dem Frieden, der Ergebung seiner Seele, bis auf den kleinen Ausbruch von Ungeduld, die er gegen den Pfarrer von St. Sulpice äußerte (der ihn zu einer neuen Erklärung drängen wollte), indem er ihn mit den Worten: „Lassen Sie mich in Frieden sterben", zurückwies."

Die Pariser Geistlichkeit verweigerte die Beerdigung an heiliger Stätte. Voltaire's Neffe, der Abbé Mignot, erwirkte jedoch die Erlaubniß des Pfarrers von St. Sulpice, die Leiche nach seiner Abtei von Scellières in der Champagne überführen zu lassen. Dies wurde zwar widerrufen, aber glücklicherweise zu spät. Den Todten seiner Ruhestätte wieder zu entreißen, wagte man nicht. Den Zeitungen war untersagt worden, über den Tod des Dichters zu schreiben, den Schauspielern, seine Stücke zu spielen, so sehr fürchtete man jeden Anlaß zur Aufregung. Erst im Monat Juni wurden diese Verbote wieder zurückgenommen. Am 20. Juni spielte man die Nanine, am folgenden Tage den Tancred. Auch die Zeitungen nahmen das Recht, über das Leben und Wirken des todten Dichters zu sprechen, nun auf. Am 7. Mai 1779 wurde die letzte Tragödie Voltaire's von den Schauspielern der Comédie française angenommen, am 31. Mai zur Aufführung gebracht. Es war ein Act der Pietät, der nur einen Achtungserfolg haben konnte.

Im Jahre 1778 unternahm der Buchhändler Panckoucke eine Gesammtausgabe von Voltaire's Werken — eine Arbeit von solcher Schwierigkeit und solchem Umfange, daß dieser verdiente Mann sie nicht zu Ende zu führen vermochte. Beaumarchais war es vorbehalten, dies zu thun.

Der Geist des Todten aber regte sich fort. 1790 führte die Wiederaufnahme des Brutus zu den stürmischsten Scenen im Theater. Nach der dritten Vorstellung betrat der Marquis von Villette die Bühne und forderte im Namen des Vaterlandes die Uebertragung der Gebeine Voltaire's nach Paris. Dies hing mit der Einziehung der Abteien und Klöster zusammen. Nach langen Kämpfen erst ward diese Erlaubniß erlangt, die Ausführung auf den 11. Juli 1791 festgesetzt. Nur wenig fehlte also, daß dieser Triumphzug den am 2. Juli als Gefangenen in seine Hauptstadt zurückkehrenden Ludwig XVI. begegnete! Denn im Triumph zog die Leiche des großen Dichters jetzt ein. Es war die Siegesfeier eines großen Princips, vor dem die alte Ordnung des Staats und der Gesellschaft in Trümmern zusammensinken sollte.

Die Stürme, welche jetzt über Frankreich hereinbrachen, die Verheerungen, die sie verbreiteten, hatten aber andere Anschauungen zur Folge. Die Begeisterung und Bewunderung für den Mann, welchem man diesen Umschwung der Dinge hauptsächlich mit beimaß, verwandelte sich in Schrecken und Abscheu. Noch heute wirken diese Gegensätze in den Urtheilen über ihn nach, die schon durch die Widersprüche seines Charakters zwischen Lob und Tadel hin- und herschwanken müssen. Es ist hier nicht der Ort, dieselben gegen einander abzuwägen, nur darauf will ich hier hindeuten, daß seine Fehler mehr Fehler der Zeit sind, in welcher er lebte, seine Vorzüge dagegen mehr in der Eigenheit seiner Natur wurzelten, sowie daß die Schrecken der Revolution, vor denen er kaum minder zurückgebebt sein würde, als wir, wohl hätten vermieden werden können, wenn ein großer kräftiger Geist an der Spitze des damaligen Staatswesens gestanden hätte, welcher das Humanitäre in Voltaire's Bestrebungen zu verstehen, zu würdigen und durchzuführen fähig gewesen wäre. Was Grimm über die Huldigung aussprach, welche das Publikum dem 84jährigen Greis nach der sechsten Vorstellung der Irène im Théâtre français am Ende seines langen kampf- und arbeitreichen Lebens gleichsam im Namen der ganzen Nation darbrachte, mag hier eine Stelle finden: „Dieser Enthusiasmus war die gerechte Belohnung nicht nur für die Wunderwerke, welche sein Genius hervorgebracht, sondern auch für die glückliche Revolution, die er in den Sitten und in dem Geiste seines Jahrhunderts hervorgerufen, indem er die Vorurtheile jeder Art auf allen

Gebieten bekämpfte und den Wissenschaften eine größere Bedeutung und Würde gab."

Die Vorurtheile jeder Art und auf allen Gebieten! Auch auf dem tragischen? Muß es nicht vielmehr Wunder nehmen, daß dieser große unbedenkliche Geist gerade hier vor den conventionellen Ueberlieferungen fast ängstlich zurückwich, und diesen Vorurtheilen gegenüber die Freiheit seines Blickes und Urtheils nicht selten verlor? Wohl hat er seine Landsleute darauf hingewiesen, daß es noch andre Schönheiten, als die des französischen Theaters gebe, wohl hat er einzelne Mängel ihrer Dichter und ihrer poetischen Sprache erkannt, wohl hat er sich einzelnen Neuerungen, dem pathetischen Lustspiel, dem bürgerlichen Familiendrama, der Behandlung des Dramas in Prosa bereitwillig angeschlossen, und dem Drama durch die Einführung neuerer Stoffe, durch die unmittelbare Beziehung zur Gegenwart einen lebendigeren Inhalt zu geben gesucht. Gleichwohl aber ist sein Drama im Großen und Ganzen doch mehr ein zwar voller und eigenthümlicher Nachklang der Tragödie des vorigen Jahrhunderts, doch mehr ein glänzender Abschluß der sogenannten classischen Tragödie der Franzosen, als der Beginn und das Muster einer neuen dramatischen Aera. Ja am Schlusse seiner Laufbahn trat er mit einem Eifer, als ob es die heiligsten Güter der Nation und seine eigenen Werke vor drohendem Untergange zu retten gelte, für den Conventionalismus und die Regelmäßigkeit der alten französischen Bühne ein.

Wie heftig wir ihn aber auch hier die alten Götter und den alten Glauben der Bühne vertheidigen sehen, so hat er dieser doch dadurch für lange eine neue und eigenthümliche Richtung angewiesen, daß er das Drama den Zwecken des socialen, religiösen, politischen Lebens dienstbar gemacht. Voltaire führte die außer der Kunst liegende Tendenz in das Drama ein, was, ein an sich unkünstlerisches Element, dasselbe zwar nothwendig von den eigenthümlichen Zwecken der Kunst mehr oder weniger ablenken, ihm aber jedenfalls eine bestimmte Richtung auf das Leben geben mußte und vielleicht mehr als alle Theorien zum endlichen Bruch mit dem Conventionalismus und zur Ausbildung einer neuen, der realistischen dramatischen Kunst hingeführt hat.

Indeß wurde Voltaire bei den meisten seiner dramatischen Schöpfungen nicht blos von dieser außerkünstlerischen Tendenz, sondern auch

von wahrhaft poetischen Antrieben bestimmt, und sie waren in seinen besten Werken so groß, daß man diese dicht zu den Werken Corneille's und Racine's hinstellen konnte. Obschon einige Tragiker neben ihm vorübergehend einzelne große Triumphe errangen, so traten sie doch alle vor dem Glanze seines Talentes zurück.

Von den vielen Mitbewerbern um den tragischen Siegeskranz seien hier nur Chateaubrun, Piron, Pompignan, Marmontel, Dorat, De Belloy, Lemercier, Saurin, La Harpe und Ducis genannt.

Jean Baptiste Vivien Chateaubrun, 1686 zu Angoulême geboren, 1775 gestorben zu Paris, trat 1714 mit seinem Mahomet II. als dramatischer Dichter auf. Nachdem er längere Zeit als Haushofmeister im Dienste des Herzogs von Orleans gestanden, erhielt er eine Anstellung als Beamter des Kriegsministeriums. Mit seinem Hauptwerk: Les Troyennes (1754), in dem er als ein talentvoller Nachahmer Racine's erscheint, errang er durch das Rührende der Situationen und durch das Feuer des Pathos großen Erfolg. Er schrieb außerdem einen Philoctète, einen Ajax und eine Antigone; die beiden letzteren gingen verloren.

Alexis Piron, dem wir schon bei der komischen Oper begegneten, wurde 1689 zu Dijon geboren. Er hatte die Rechte studirt, widmete sich aber schon früh der Schriftstellerei. Eine Ode auf die Unsterblichkeit, die ihm Verfolgungen zuzog, lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn hin. Später machte er sich durch seine Epigramme bemerklich. Die Leichtigkeit des epigrammatischen Ausdrucks ist immer seine Stärke geblieben. Er gehörte zu den lustigsten und liebenswürdigsten der satirischen Dichter der Zeit, was ihn nach seiner Uebersiedlung nach Paris (1719) sehr bald in Verkehr mit den geistreichsten Männern der Hauptstadt brachte. Nur zu Voltaire gerieth er gleich bei der ersten Begegnung in ein gespanntes Verhältniß. Er hatte lange mit Mangel zu kämpfen, bis ihn Lesage für die komische Oper gewann, bei der er gleich mit seinem ersten Versuch, Arlequin Deucalion, eines außerordentlichen Beifalls genoß. Sein Ehrgeiz war aber höher gerichtet. 1730 trat er mit der Tragödie Callisthène, 1733 mit Gustave Wasa, 1744 mit Ferdinand Cortez hervor. Bemerkenswerth ist der Griff nach Stoffen der neuen Geschichte. Für die Aufgaben der Tragödie mußte sein Talent um so mehr als ein zu leichtes befunden werden, als er es ablehnte, sich zu sammeln und

zu vertiefen. Obschon ein Gegner der Comédie larmoyante versuchte er sich doch auch in ihr mit seinem Drama L'école des pères. Sein Hauptwerk liegt auf dem Gebiete des Lustspiels, wo wir ihm daher noch begegnen werden. Er starb am 17. November 1773 zu Paris. Seine Werke erschienen Neuchatel 1778 und neuerdings mit einem Vorwort von Edouard Fournier, Paris, 1864.

Jean Jacques le Franc, Marquis de Pompignan, geboren 1709 zu Montauban, gestorben 1784 zu Paris, hatte seine Ausbildung im Collège Louis le Grand erhalten. 1759 wurde er Mitglied der Academie. Seine für die Kirche und die Orthodoxie eintretende, von lächerlicher Eitelkeit überfließende Antrittsrede wurde von Voltaire satirisch gegeißelt, was eine ganze Menge satirischer Flugschriften, die Car, Pour, Qui?, Quoi?, Ah!, Oh!, Si —, Pourquoi? nach sich zog. Obwohl Pompignan hierdurch zur lächerlichen Figur wurde, war er nicht ohne Geist und ohne Verdienste. Er lieferte unter Andrem die erste französische Uebersetzung des Aeschylos. Bereits 1734 war er mit einer Tragödie, Didon, hervorgetreten, die in der Hauptsache von Vergil und Metastasio beeinflußt war, in dem Charakter der Farbe aber selbständige Dichterkraft zeigte.

Auch Jean François Marmontel versuchte sich in der Tragödie. Am 11. Juli 1723 zu Bort (Limousin) in ärmlichen Verhältnissen geboren, erhielt er seine Erziehung bei den Jesuiten zu Meuriac. Sein ganzes Streben war zunächst darauf gerichtet, seine Familie dem Elend, in welchem sie schmachtete, zu entreißen. Er betheiligte sich zu diesem Zwecke an den Preisbewerbungen der jeux floraux. Da er mit seiner Arbeit über die Erfindung des Schießpulvers aber zurückgewiesen worden war, wendete er sich in einem freimüthigen Schreiben an Voltaire, dessen Schutz zu erbitten. Voltaire antwortete ihm in seiner Art freundlich und schenkte ihm seine Schriften, was eine Verbindung zwischen beiden Männern einleitete, die erst der Tod unterbrach. Auch rieth ihm Voltaire, nach Paris zu gehen, wo er sich seiner ebenfalls wieder freundlich und hilfreich annahm. 1748 trat Marmontel mit seiner Tragödie Denys, le tyran, auf. Sie hatte ihres romanhaften Inhalts wegen großen Erfolg. Auch seine Aristomène erntete durch das glänzende Spiel der Clairon viel Beifall. Von hier an folgte aber Niederlage auf Niederlage, so daß Marmontel 1753 der Tragödie für immer entsagte. Er errang jedoch

später in seinen für Piccini und Gretry geschriebenen Opern auch auf der Bühne noch große Erfolge. Die Gunst der Marquise von Pompadour hatte ihm inzwischen eine Stellung im Bauwesen, später die Concession zur Herausgabe des Mercure eingetragen. Dies gestattete ihm, sich demjenigen Gebiete sorgenlos zuzuwenden, auf welchem seine wahre Bedeutung liegt. Seine Contes moraux begründeten seinen Ruf. In dem Romane Bélisaire (1767) trat er unter dem Einflusse Voltaire's als Vertheidiger der religiösen Toleranz auf. Die Verurtheilung desselben durch die Sorbonne vermehrte nur seinen Ruhm. 1763 wurde er Mitglied der Academie, 1783 trat er an die Stelle d'Alembert's als Secretär derselben. Er gehört auch zu den Mitarbeitern der Encyclopédie. Nachdem er in der Revolution eine Rolle gespielt, zog er sich nach dem Sturze seiner Partei in das Dorf Abbeville bei Evreux zurück, wo er am 31. Dec. 1799 starb. Seine Oeuvres complètes erschienen zu Paris 1818 und 1819. Seine Tragödien, schon zu seiner Zeit nur noch wenig geschätzt, sind heute vergessen.

Dasselbe gilt von den vielen Tragödien Claude Joseph Dorat's geb. 1734, gest. 1780 zu Paris. Er war an der Année littéraire Fréron's betheiligt, was ihm die Feindschaft der Encyklopädisten zuzog; so daß er vielfach härter beurtheilt worden ist, als es sonst wohl geschehen sein würde.

Ungleich bedeutender in Bezug auf das Drama war Bernhard Joseph Saurin, 1706 zu Paris geboren und ebenda 1781 gestorben. Er studirte die Rechte, wurde dann Parlamentsadvocat und zeichnete sich als solcher auch aus. Der Umgang, den er im Hause seines Vaters, eines protestantischen Theologen, der, nach Holland verbannt, sich durch viele freisinnige Schriften auszeichnete, mit verschiedenen der bedeutendsten Schriftsteller fand, riß auch ihn in die literarische Carrière, zu welchem Zwecke ihm von Helvétius, der in dieser Weise so viel für die Förderung der Literatur und Wissenschaften gethan, eine jährliche Pension von 3000 Livres angewiesen ward. Als Dramatiker trat er zuerst (1743) mit einem Lustspiele auf. Es hatte ebensowenig Erfolg als seine erste Tragödie Aménophis (1752). Einen um so glänzenderen errang er sich 1760 mit seinem Spartacus, einem Werke, welches ganz unmittelbar der von Voltaire en vogue gebrachten Philosophie entwuchs. Sein Spartacus ist der Träger des Voltaire'schen Humanitätsgedankens und mehr ein philosophischer,

als ein dramatischer Held. Natürlich trug Voltaire's Kritik viel zum Erfolge des Stückes mit bei. Bedeutender erscheint Saurin aber noch als Vertreter des in dieser Zeit schon in Aufnahme gekommenen Rührdrama's, bei welchem wir ihn nochmals zu berühren haben werden.

Auch Pierre Laurent Buirette, gen. Du Belloy, geb. 1672 zu St. Fleur, gest. 1775 zu Paris, studirte die Rechte, gab aber später ebenfalls der in ihm erwachenden Leidenschaft für die Bühne nach. Er ward zunächst Schauspieler, ging als solcher nach Rußland und trat nach der Rückkehr von dort (1758) auch als tragischer Dichter mit seinem dem Metastasio nachgebildeten Titus hervor. Es folgten dann Gaston et Bayard und Gabriele de Vergy. Einen ungeheuren Erfolg aber erzielte er 1765 mit der Tragödie Le Siège de Calais, mit der er in dem Momente der tiefsten nationalen Erniedrigung das patriotische Gefühl zu verherrlichen und aufs Mächtigste anzuregen strebte. Sie wurde vom Könige selbst zu einem nationalen Ereigniß gemacht, so daß sogar ein Stück L'Apothéose du Belloy den Dichter selbst auf der Bühne glorificirte. Le Siège de Calais ist nicht nur deshalb von Wichtigkeit, weil der Stoff derselben der neuen vaterländischen Geschichte entnommen ist, was nach Voltaire's Vorgang jetzt wieder öfter geschah, sondern weil die Vertreter des ihn bewegenden Pathos einfache Bürger waren. Das bürgerliche Familiendrama wirkte also bereits auf die historische Tragödie mit herüber. Belloy's Werke erschienen 1776 zu Paris.

Aehnliche Erscheinungen bot auch das Drama Antoine Marie Le Mierre's. 1733 zu Paris in armseligen Verhältnissen geboren, war er nach Beendigung seiner Studien genöthigt, die Stelle eines Hilfs-Sakristans an St. Paul anzunehmen, als welcher er für die unwissenden oder trägen Abbés Predigten für's Geld fertigte. D'Olivet, welcher seine Kenntnisse schätzen gelernt, vermittelte ihm dann einen Platz am Collège d'Harcourt als Unterlehrer. Später erwarb er die Gunst des reichen Generalpächters Dupin, welcher für seine Unabhängigkeit sorgte. Er errang jetzt mehrere Preise der Academie, in welche er 1781 auch Aufnahme fand. 1758 hatte er mit seiner Hypermnestre die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, deren Gang und Sprache etwas Fortreißendes hatten und deren Situationen lebendig ergriffen. Keine seiner späteren Tragödien zeigte diese Eigenschaften wieder in gleich hohem Grade. Selbst sein

Guillaume Tell ward anfangs (1766) kühl aufgenommen. Um so überraschender war der Erfolg, welchen derselbe bei Wiederaufnahme 1786 erzielte. Das Pathos desselben traf jetzt aufs Glücklichste mit der Stimmung und Bewegung der Zeit zusammen, die er gleichsam zum Ausdruck brachte. Aehnlich, doch aus wesentlich andren Gründen, erging es ihm mit La Veuve de Malabar. Auch diese Tragödie blieb anfangs wenig beachtet. Einige auf gewisse malerische Effecte abzielende Aenderungen bewirkten jedoch, daß sie später einen unglaublichen Zulauf hatte. Jeder wollte die Wittwe von Malabar den brennenden Scheiterhaufen besteigen sehen. Auch hierzu hatte Voltaire das Beispiel gegeben.

Eine hervortretende Rolle in der Geschichte des damaligen Drama's spielte ferner Jean François de la Harpe. Am 20. November 1739 geboren, der Sohn armer Eltern und frühe verwaist, fiel er der Pflege barmherziger Schwestern anheim, welche später für seine Aufnahme im Collège d'Harcourt sorgten, deren Schule er in der glänzendsten Weise durchlief. Seinen ersten großen schriftstellerischen Erfolg errang er mit seiner Tragödie Warwick. Voltaire stellte dem Verfasser derselben eine glänzende Zukunft in Aussicht; er habe darin den Flug eines Adlers genommen. Kein Wunder, daß La Harpe seit dieser Zeit der treueste Anhänger Voltaire's blieb und sich dessen Schüler zu nennen liebte, sowie daß das Selbstbewußtsein des Schülers ein so großes ward, um gelegentlich selbst seinen Meister noch meistern glauben zu können. Als 1767 La Harpe in Ferney war und Voltaire'n eine seiner Arbeiten vorlas, schlug dieser ihm eine Aenderung vor. La Harpe widersetze sich und schnitt den Streit dadurch ab, daß er erklärte: Sprechen wir nicht weiter davon, denn hieran wird gewiß nichts geändert. Wogegen er sich in einer Rolle, die er in Voltaire's Adélaide du Guesclin zu spielen übernommen hatte, ohne Voltaire auch nur zu fragen, verschiedene Aenderungen erlaubte. „Papa — sagte er ihm vor der Vorstellung — ich habe einige Verse, die mir schwach schienen, geändert.“ „„Laß doch hören, mein Sohn,““ erwiderte Voltaire. La Harpe recitirte. „Schön, sagte Voltaire, sie sind wirklich besser geworden. Aendre nur immer zu, ich kann dabei nur gewinnen“.*) Immer war freilich Voltaire so

*) S. Desnoiresterres, a. a. O. VII. S. 189.

duldsam nicht. Als La Harpe sich 1778 dergleichen Verbesserungen auch in der Irène, auf Andringen der Schauspieler und der Freunde Voltaire's, während der Krankheit des Dichters erlaubt hatte und dieser es später plötzlich erfuhr, flammte der erst von den Todten wieder Auferstandene so furchtbar auf, wie Wagnière es sich in den 24 Jahren, die er ihm diente, nicht zu erinnern vermochte. Er stieß Madame Denis, die ihn beschwichtigen wollte, mit solcher Kraft von sich weg, daß sie sicher zu Boden gestürzt wäre, wenn sie Herr Duvivier, ihr zukünftiger Gatte, der ahnungslos in einem Fauteuil saß, nicht glücklich in seinem Schooß aufgefangen hätte. Ein Glück, daß La Harpe in diesem Momente nicht da war. — Der Erfolg des Warwick war übrigens des Letzteren einziger großer tragischer Triumph, obschon er noch eine Menge Tragödien: Timoléon, Pharamond, Gustave Wasa, Menzicoff, les Barmécides, Coriolan, Jeanne de Naples, Philoctète, Virginie und les Brames, sowie auch ein rührendes Drama, Mélanie, und ein Lustspiel, Molière à la nouvelle Salle, geschrieben hat. Sein Hauptwerk ist Le Lycée ou Cours de littérature, welches seinen Gegenstand zwar von dem einseitigen academischen Standpunkt und ziemlich ungleich behandelte, nichts destoweniger aber viele selbst heute noch werthvolle Urtheile enthält und zu jener Zeit jedenfalls auf seinem Gebiete eine bedeutende Erscheinung war.

Den Schluß dieses Abschnitts mag der seinen Erfolgen und Wirkungen nach vielleicht bedeutendste Tragiker der hier behandelten Periode, Jean Francois Ducis, geboren am 22. August 1733 zu Versailles, gestorben 31. März 1816, bilden. Seine savoyische Herkunft macht sich in den Haupteigenschaften seines Charakters, einer ernsten Strenggläubigkeit und einem stark ausgeprägten Unabhängigkeitsgefühl geltend. Er trat 1768 unter dem Namen d'Ussy mit der Tragödie Amélisa auf, welcher 1769 eine Nachbildung des Shakespeare'schen Hamlet folgte, den er freilich nur aus der Uebersetzung des La Place kannte. Lekain weigerte sich die seltsame Rolle zu spielen, Molé errang darin einen ungeheuren Erfolg. Nicht minder glänzend war (1772) die Aufnahme von Roméo et Juliette. Sie wurde jedoch noch weit von derjenigen übertroffen, welche 1783 dem Lear und später unter Talma dem Othello zu Theil ward, welchen der Dichter mit Phrasen der Zeit effectvoll verbrämt hatte. Man wird freilich nur wenig von dem Shakespeare'schen Geiste in diesen, nach den Mustern

der conventionellen französischen Tragödie gearbeiteten Stücken finden, gleichwohl verdankten sie hauptsächlich diesem Wenigen ihre großen Wirkungen. Auch haben sie mittelbar sicher viel zur Kenntniß des großen britischen Dichters beigetragen, den man nun auch im Originale oder in den direkten Uebersetzungen kennen zu lernen wünschte. 1801, mit Phédor et Wladamir, zog sich Ducis ganz von der Bühne zurück. Napoleon wollte ihn zum Senator machen, er schlug jedoch jede Gunstbezeugung aus. Aufrichtigkeit ist, wie der Grundzug seines Lebens, so auch der seiner Dichtung. Obschon er im Ausdruck nicht selten platt erscheint, hatte er doch, wie er selbst es bezeichnet, in seinem Clavecin poétique: des jeux de flûte et de tonnerre. Dies zog ihn wohl auch bei Shakespeare an, den er verehrte, obschon er sich nicht zu ihm zu erheben und ihn zu verstehen, noch weniger ihn nachzuahmen vermochte. Seine Werke erschienen 1827 gesammelt in Brüssel.

XI.

Das Lustspiel und Schauspiel des 18. Jahrhunderts in Frankreich bis zum Ausbruch der Revolution.

Lesage: Turcaret. — Favart und Madame Favart. — Destouches. — Marivaux. — Louis Boissy; d'Allainval; Fayau. — La Chaussée und die comédie larmoyante. — Voltaire; L'enfant prodigue, Nanine und l'Ecossaise. — Jean Jacques Rousseau. — Diderot und seine Theorie des Dramas; Bedeutung derselben. Das Malerische im Drama. — Madame de Graffigny; Saurin. — Gresset; La Noue; Pelissot. — Carmontel und die Proverbes dramatiques; Poinsinet, Barthe; Collé. — Mercier und seine Theorie: Sédaine: Desforges. — Beaumarchais. — Collin d'Herville, Andrieux, Fabre d'Eglantine.

Je mehr gegen Ende des 17. Jahrhunderts das Lustspiel in die Hände von Schriftstellern gerathen war, welche, wie talentvoll auch immer, doch nur dem Geschmack der Schauspieler zu entsprechen und das Publikum zu unterhalten suchten, um so flacher, äußerlicher mußte es werden. Molière, indem er die Sitten der Zeit in satirisch-komischer Weise zur Darstellung brachte, hatte es eben darum hauptsächlich nach der Seite des Charakteristischen auszubilden und zu vertiefen und

die individuellen Beweggründe der lächerlichen Erscheinungen des menschlichen Lebens zu erforschen gesucht. Wie er die Situationen aus den Charakteren zu entwickeln bemüht war, dienten sie ihm auch vorzugsweise nur dazu, letzere zur Erscheiung zu bringen. Jetzt aber war die drastische Situation und der Dialog, der sie trug, Hauptzweck der Darstellung geworden, die Charaktere wurden ihr untergeordnet, sie mußten zu ihrer Herbeiführung dienen.

Dies war um so bedenklicher, als die Sitten, besonders unter der Regentschaft immer tiefer herabsanken, hiermit zusammenhängend die Trachten der Frauen immer schamloser wurden, und die mißverstandne Lehre, daß die Bühne ein Spiegel des Lebens sein solle, den Vorwand abgab, die Zügellosigkeit dieses letzteren zum hauptsächlichsten Gegenstand der Bühne, zu einer Sache der Unterhaltung zu machen und hierdurch weit mehr zu ihrer Verbreitung, als zu ihrer Unterdrückung beizutragen.

Nur hier und da treten noch einzelne Erscheinungen hervor, welche sich den Molière'schen Vorbildern annähern, doch wenn dieser letztere schon selbst hinsichtlich der Behandlung des Unsittlichen nicht immer die künstlerischen Grenzlinien einhielt, so mußte dies den geringeren, leichtfertigen Talenten noch um Vieles schwerer werden. In der That verletzen selbst noch die besten Lustspiele dieser Zeit meist durch die Art ihres Inhalts und durch die Frivolität der Behandlung desselben.

Von ihnen ist zunächst das fünfactige Lustspiel, Turcaret, des Lesage hervorzuheben, der ohne Zweifel die Absicht hatte, eines der Hauptübel der damaligen Staatsverwaltung, die finanzielle Ausbeutung des Landes durch die Steuerpächter, in satirischer Weise zu geißeln und in seiner ganzen Verwerflichkeit darzustellen. Auch wurden aus diesem Grunde der Aufführung allerlei Hindernisse in den Weg gelegt und dem Erfolge mit allen Mitteln entgegengewirkt. Wenn Frontin dem Parterre darin zuruft: J'admire le train de la vie humaine; nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaire, l'homme d'affaire en pille d'autres, cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde — so lagen in dieser Rede wohl ebenso viele zündende Funken, als später in irgend einer des Beaumarchais'schen Figaro, nur daß jetzt der Zündstoff noch fehlte. Der satirischen Wirkung des Stücks mußte es Eintrag thun, daß das

Publikum zum großen Theile aus Leuten bestand, welche an der Ausbeutung des Staats und der Aemter, einen gewissen, wenn auch nur entfernten Antheil hatten, und die Satire das Uebel, welches sie geißeln wollte, doch nicht im Innersten traf; der ästhetischen Wirkung aber, daß die vorgeführte Gesellschaft, mehr vor das Forum der Sittenpolizei und des Criminalrichters, als vor das des komischen Dichters gehörte. Es fehlt dieser Darstellung durchaus nicht an Witz, Geist und dramatischer Beweglichkeit. Die Gestalten, ohne gerade besonders vertieft zu sein, treten aufs Lebensvollste aus ihr hervor. Allein es ist eine abscheuliche Gesellschaft, in die sich der Zuschauer vom Dichter gebracht findet, um so unerträglicher je mehr sich der Hauptcharakter in seiner Verworfenheit und Erbärmlichkeit enthüllt. Dazu kommt, daß die Verwicklung und Auflösung des Stücks weit weniger aus den verwerflichen Eigenschaften des letzteren, die doch der Dichter hauptsächlich zu geißeln beabsichtigte, als aus der Leichtfertigkeit und Dummheit desselben hervorgeht. Es mochte ohne Zweifel Generalpächter wie Turcaret geben; wie ja überhaupt keine besondere Intelligenz dazu gehört, die Menschen auf eine so plumpe, schamlose und gewaltthätige Weise auszubeuten, und gewiß mögen manche dieser nicht allzuschlauen Köpfe, der Schlauheit andrer wieder zum Opfer gefallen sein. Wenn aber dieser wuchernde Krebs am Marke des Landes nur aus solchen Elementen bestanden hätte, so würde er sich glücklicherweise sehr rasch selbst wieder aufgezehrt haben. Der größere Theil dieser Generalpächter verband aber mit jenen gefährlichen Eigenschaften eine kluge Berechnung, eine große Geschäftskenntniß, ja zum Theil selbst große Bildung und Geist. Grade von diesen hatte der Wohlstand des Landes am meisten zu leiden und doch blieben sie von der Satire des Turcaret unberührt, welche nur die Ungeschickten unter ihnen traf. Der Dichter konnte sich daher in seiner Critique de la comédie de Turcaret sehr wohl darauf berufen, daß seine Satire nicht auf den Stand der gens d'affaires im Allgemeinen gehe, unter denen es, wenn auch vielleicht nicht allzuhäufig, je auch ehrliche Leute gebe.

Alain René Lesage,*) welcher so großen Antheil an der ersten Entwicklung der französischen Oper genommen, wurde am 8. Mai 1668

*) Oeuvres complètes. Paris 1827. Recueil des pièces mises au théatre français. 2 Bde. 1734. Eine deutsche Uebersetzung der Werke von Wallroth, Stuttg. 1839. 12. Bde.

zu Sargeau in der Bretagne geboren. Er verlor früh die Eltern und durch die Gewissenlosigkeit seines Vormunds später auch sein Vermögen. 1692 wendete er sich nach Paris, wo er bald seinem Berufe, der advokatorischen Thätigkeit, entfremdet wurde und, zur Schriftstellerei übergehend, sich anfänglich seinen Lebensunterhalt mit Uebersetzungen aus dem Spanischen zu erwerben suchte. 1700 trat er mit einem Drama Le traître puni nach Rojas, dann mit Don Felix de Mendoce nach Lope de Vega hervor, die er unter dem Titel Théâtre espagnol veröffentlichte. 1702 wurde von ihm Le point d'honneur nach Rojas, 1707 Don César Ursin, beide ohne Erfolg gegeben Wogegen er sich noch in demselben Jahre mit seinem Crispin rival, (eine Art Jodelet ou le maître valet und nach demselben Vorbild wie dieser (Rojas) gearbeitet, eines ungewöhnlichen Beifalls erfreute. Inzwischen hatte er 1704 auch den Don Quijote des Avellanedo noch übersetzt und 1707 mit seinem Diable boiteux seinen schriftstellerischen Ruf für immer begründet. 1709 folgte sein vorzüglichstes dramatisches Werk, Turcaret, mit dem er aber keinen durchgreifenden Erfolg zu verzeichnen hatte und 1715 sein Hauptwerk, der satirische Roman Gil Blas, der rasch in alle Sprachen des gebildeten Europas übersetzt wurde. Von hier an widmete er sich neben der Romanschriftstellerei hauptsächlich der Operndichtung, indem er das unter dem Namen der Opéra comique entstandene Theater mit einer Menge von Stücken versorgte.*) Sie sind von sehr ungleichem Werth, doch zeichnen sich die meisten durch frische Heiterkeit, Mannichfaltigkeit der Erfindung und eine natürliche Leichtigkeit des Vortrags aus. La princesse de la Chine (1729) hatte einen der größten Erfolge. Lesage hatte das Unglück frühzeitig taub zu werden. Es hat seiner Bühnenthätigkeit und der Heiterkeit seiner Bühnenwerke aber keinen Abbruch gethan. Er starb 1747 zu Boulogne sur Mer.

Die Opéra comique des Lesage hatte bei aller Einfachheit schon durch die Aufnahme der italienischen Maskenfiguren und des Wunderbaren einen burlesken, phantastischen Charakter. Favart gab ihr den der ländlichen Anmuth und der naiven bürgerlichen Lebenslust, worin

*) Eine Sammlung derselben, zum Theil mit seinem Freund d'Orneval zusammen gearbeitet, erschien 1711 zu Paris unter dem Titel: Le théâtre de la foire ou l'opéra comique.

er von seiner Gattin nicht unwesentlich unterstützt wurde. Charles Simon Favart, am 13. Nov. 1710 zu Paris geboren, war der Sohn eines Pastetenbäckers. Er hatte von diesem, der ihn seine guten Lehren in Versen nach bekannten Vaudevillemelodien vorzusingen und einzuprägen pflegte, den munteren Sinn und die Lust zum Gesange ererbt. Er erhielt eine gute Erziehung im Collège de Louis le Grand, lernte daneben das Theater kennen, versuchte sich gelegentlich selbst in der dramatischen Dichtung und errang im Jahre 1733 bei den Jeux floraux einen Preis. Der kurz darauf erfolgende Tod seines Vaters legte ihm die Pflicht auf, für seine Mutter und Schwester zu sorgen, die dieser in keineswegs günstigen Verhältnissen hinterlassen hatte. Dies nöthigte ihn, das Geschäft des Vaters zu übernehmen. Doch ward die Dichtung keineswegs darüber vernachlässigt, vielmehr ebenfalls als Erwerbszweig ergriffen. 1735 trat er mit seiner ersten Opéra comique: Les deux jumelles auf, die eine rasche Nachfolge hatte. Erst mit seiner Chercheuse d'esprit errang er aber einen durchgreifenden Erfolg. Die eben in Aufnahme gekommene italienische komische Oper übte ohne Zweifel einen sehr wohlthätigen Einfluß auf ihn aus. Er war die Stütze des Theaters Monnet geworden und als die Académie de musique auf Grund ihrer Privilegien diesem die Concession entzog, ward er von dieser beauftragt, das Unternehmen für ihre Rechnung noch einige Zeit weiter zu führen. Dies bot ihm Gelegenheit ein junges talentvolles Mädchen, Melle Justine Duronceray, zu engagiren, die Tochter eines Musikers der Kapelle des Königs Stanislaus Lescinsky zu Lüneville, das mit seiner Mutter nach Paris gekommen war, um sich der Bühne zu widmen. Melle Duronceray eroberte sich rasch durch das Anziehende ihrer Persönlichkeit, die anmuthige Natürlichkeit und unverfälschte Naivetät, durch die geistige Frische ihres Spiels die Gunst des Publikums und das Herz des jungen Theaterdirektors, der sie noch in demselben Jahre heirathete. Die Auflösung seines Theaters fiel glücklicherweise mit einem Anerbieten des Marschalls von Sachsen zusammen, ihn auf seinem Feldzuge nach Flandern als Direktor einer Schauspielertruppe zu begleiten. Allein was ihm anfangs als eine Gunst des Himmels erschien, sollte ihm bald zur Hölle werden, da der kein Bedenken kennende Marschall seine Gattin sehr bald mit seiner Liebe verfolgte. Der Widerstand, welchen Madame Favart derselben entgegensetzte, reizte die Leidenschaft

des vornehmen Herrn nur noch mehr, so daß Favart und seine Gattin vier Jahre unter seinen Bedrängungen und Verfolgungen zu leiden hatten, bis Justine halb der Angst ihres Herzens, halb der Versuchung erliegend eine Beute seiner Sinnlichkeit wurde. Nur wenige Monate später (1750) erlag ihr hartherziger Ueberwinder einem noch unbarmherzigeren Bedränger, dem Tode. Der Wiedervereinigung der Gatten stand jetzt nichts mehr im Wege und die Kunst war der Boden, auf dem die Herzen sich wiederfanden und die Wunden dieser Herzen vernarbten. Sie gingen jetzt beide (1751) an das Théâtre Italien, dessen Zierde Mad. Favart lange noch war und dessen Repertoir sie beide mit einer Menge damals geschätzter, heute freilich verblaßter Stücke bereicherten, von denen nur Ninette à la cour, Bastien et Bastienne (eine Parodie auf Rousseau's Devin du village) Annette et Lubin, La fée Urgèle genannt werden mögen, an denen Mad. Favart zum Theil mit gearbeitet haben soll. Man rühmte an ihrer Darstellung die charakteristische Lebenswahrheit, die pikante Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit des Spiels, die Meisterschaft in der Behandlung der Dialekte. Auch war sie die Erste, welche das conventionelle Theatercostüm mit dem charakteristischen der Rolle vertauschte. Sie starb 1771.

Inzwischen war eine neue Richtung im Drama hervorgetreten. Sie ging von England aus, wo die Reaction gegen die Frivolität der Zeit und der Bühne die moralisirende Dichtung in's Leben rief. Das 1708 erschienene Collier'sche Buch, A short view of the immorality and profaneness on the English stage, gab den ersten Anstoß dazu. Es wirkte in einer 1715 erschienenen Uebersetzung von Courbeville nach Frankreich herüber, in dessen Literatur und Theorie des Drama's das Lehrhafte schon immer eine Rolle gespielt. Wie in England trat auch hier diese lehrhaft-moralisirende Richtung zunächst in den Wochenschriften und Theaterstücken, bald auch in Romanen hervor. Sie fand in der eben erwachenden und gleich ihr dem Gemüthsleben, sowie der dem auch nach dieser Seite nach Befreiung ringenden subjectiven Geistes entsprungenen Sentimentalität einen mächtigen Bundesgenossen. Die letztere wurde insbesondere dem Drama zu einer ganz neuen Quelle mächtiger theatralischer Wirkungen. Auch gewann sie in Frankreich bald eine Stärke des Ausdrucks, die sie in England niemals erreichte, ja artete

hier zu einem wahren Cultus der Natur und der natürlichen Antriebe, Empfindungen, Leidenschaften aus, der später sogar einen revolutionären Charakter gewann.

Philipp Néricault Destouches,*) geb. 1680 zu Tours, gest. 4. Juni 1754 zu Paris, wurde nach einer bewegten Jugend, die er theils als Soldat, theils als Schauspieler verlebt hatte, von dem französischen Gesandten de Puysieux als Secretär nach der Schweiz genommen. In diese Zeit fallen bereits die Stücke Le curieux impertinent (1709) L'ingrat (1712) und L'irrésolu (1713). 1717 wurde Destouches der Gesandtschaft des späteren Cardinal Dubois nach London attachirt, wo er, nach dessen Rückkehr bis 1723 als Geschäftsträger blieb. Er studirte nebenbei die englische Bühne, trat in nähere Beziehung zu Addison, Johnson, Dryden und Congreve. Daß er nach seiner Rückkehr seinen Landsleuten die Kenntniß der englischen Bühne vermittelte, geht schon aus seiner Uebersetzung von Addison's Trommler, Le tambour nocturne (1736) und einiger Scenen aus einer Bearbeitung des Shakespeare'schen Sturm genügend hervor. Destouches lebte nach seiner Rückkehr von London fast immer auf seinem Landgute Fortoisens bei Melun, wo er sich ganz nur seiner Familie, dem Landbau und seiner Schriftstellerei widmete. Sein erstes unter dem Einfluß der damals in England hervorgetretenen moralisirenden Richtung geschriebenes Lustspiel dürfte Le philosophe marié sein. Seine Spiele erschienen 1745 in einer noch von ihm selbst veranstalteten Ausgabe.**)

Destouches war kein gewöhnlicher Bühnenschriftsteller; er suchte das Lustspiel nach Form und Inhalt zu heben. Ihm war die dramatische Kunst nur von Werth, wenn sie, indem sie vergnügte, belehrte. „Wie belustigend eine Komödie auch immer sein möchte — heißt es im Vorwort zu seinem Glorieux — so ist sie doch etwas Unvollkommnes, ja etwas Gefährliches, wenn sie nicht die Sitten zu bessern, das Laster herabzusetzen und die Tugend zu erheben beabsichtigt, um sich die Achtung und Verehrung des Zuschauers hierdurch zu

*) Lessing's Dramaturgie und theatr. Bibliothek. — Vinet, Hist. de la littérature au 18. Siècle. Paris 1853. I. 176. — Hettner, Gesch. d. franz. Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1860. S. 95.

**) 1755 erschien ein Nachdruck in Amsterdam; 1758 eine vollständigere Ausgabe seines Sohnes; eine deutsche Uebersetzung 1756 sowohl in Berlin (5 Bde.), wie in Leipzig (4 Bde.)

verdienen.“ Er beglückwünscht das Publikum, daß es Werke beifällig aufnimmt, die, wie die seinen, darauf ausgehen, „die Bühne von den frivolen Witzen, den Ausschweifungen des Geistes, den falschen Brillanten, den schmutzigen Zweideutigkeiten, den faden Wortspielen, den verderbten Sitten zu reinigen und sie der Achtung und Theilnahme ehrbarer Leute würdig zu machen.“ Unstreitig hat Destouches hierdurch wohlthätig auf die Entwicklung des Lustspiels eingewirkt, aber wohl nur in einem negativen Sinne. Er hörte nicht auf, an seinen Werken zu bessern, bei denen ihm die besten Stücke Molière's zum Vorbilde dienten, ohne entfernt das dramatische Talent, die Feinheit und die Schärfe der Lebensbeobachtung, die Einsicht in das Wesen des Dramatischen zu haben, um diesen großen Dichter erreichen zu können. Doch nicht nur, daß gegen die lehrhaften Zwecke, welche Destouches verfolgt, die aesthetischen, die er fast nur in die Glätte der Form setzte, allzu kurz kamen, ist die Moral, welche er lehrte, auch meist eine schwankende und schwächliche. Dies läßt sich selbst noch an seinem besten Stück, Le Glorieux (1732), erkennen. Voltaire, welcher Destouches sehr hoch schätzte und ihn gelegentlich seinen berühmten Freund, seinen theuren Terenz nannte, ist gleichwohl der Meinung, daß der Charakter des Glorieux völlig verfehlt sei. Destouches stellt hier einen jungen Mann von hoher Abkunft dar, der in seinen Verhältnissen aber so herabgekommen ist, daß er ihnen durch eine Mesalliance wieder aufzuhelfen sucht, und obschon er die Vorrechte seiner Geburt in der anspruchsvollsten und beleidigendsten Weise geltend macht, sich doch dabei falscher, ja geradezu betrügerischer Vorspiegelungen bedient und seinen vermeintlich im Elende lebenden Vater verleugnet. Ob ein solcher Charakter, der weniger thöricht, als verderbt erscheint, überhaupt zum Helden eines Lustspiels sich eignet, sei hier dahingestellt, jedenfalls aber hätte er eine andere Behandlung gefordert. Die Sympathie, die der Dichter für ihn in Anspruch nimmt und die man ihm doch nicht zuwenden kann, hat auch noch einige andere Figuren des Stücks in eine schiefe Stellung gebracht. Isabella, die von ihm überhaupt als ein sehr unselbständiger Charakter hingestellt worden ist, so wie Lisette, verlieren durch ihre Parteinahme für Tufière an Achtung; doch auch Philinte spielt eine wenig haltbare Rolle dabei, wie die schärfer gezeichneten Figuren des Dichters überhaupt etwas Gekünsteltes und Gemachtes haben. Der Glorieux hatte gleich=

wohl einen ganz ungewöhnlichen Erfolg, der ohne Zweifel außer auf der einfach eleganten Behandlung des Verses, auf der Neuheit der Verbindung des Rührend-Pathetischen mit einer gehaltenen Komik beruhte. Dies gilt auch vom Philosophe marié, den Lessing sehr hochgestellt und als ein Meisterwerk der französischen Bühne bezeichnet hat.*) Ich kann in dieses Lob nicht mit einstimmen, schon weil es mit der Philosophie Ariste's äußerst schwach bestellt ist. Ariste ist ein Weiberfeind. Er hat sich mit solcher Entschiedenheit gegen die Ehe ausgesprochen, daß er eine lächerliche Rolle zu spielen fürchtet, wenn er sich offen zu ihr bekennen wollte. Und doch ist er heimlich verheirathet, daher fortwährend in Sorge, daß das Geheimniß entdeckt wird. Gegen das Komische des etwas gesuchten Motivs läßt sich ohne Zweifel nichts einwenden. Es mochte dem Dichter aber nicht stark genug oder zu einfach erscheinen, um die Entwicklung eines längeren Stückes darauf gründen zu können. Er verband es daher mit noch einem anderen Motive. Ariste hat einen Oheim, den er beerben soll, und dem er seine heimliche Heirath gleichfalls verschweigt. Die Furcht vor Enterbung ist aber das zweite Motiv, welches den verheiratheten Philosophen zu weiterer Geheimhaltung zwingt. Es ist die Verschiedenheit dieser beiden Motive, welche dem Interesse des Stücks schadet, da Ariste sich bald nur von diesem, bald nur von jenem im Handeln bestimmen läßt, so daß er wie ein Storch blos ein einziges Bein zu haben scheint, doch nur, weil er bald das eine, bald das andere versteckt. Zu den vorzüglicheren Stücken des Dichters gehört endlich noch Le dissipateur ou l'honnête friponne (1736). Die ehrliche Spitzbübin ist eine junge Wittwe, Julie, welche ihren Geliebten Cléon, einen übelberathenen Verschwender, durch ein gewagtes Spiel zur Vernunft bringt und angeblich von dieser Leidenschaft heilt. Man hat einzelne Züge aus Shakespeare's Timon darin erkennen wollen. Für das bestgebaute und folgerichtigste seiner Stücke halte ich aber seine Bearbeitung des Addison'schen Trommler.

Destouches wurde nicht nur von seinen Landsleuten, sondern auch in Deutschland sehr hoch geschätzt und von der Gottschedin, Gotter und Chr. F. Weise für die Bühne bearbeitet. Lessing mußte sich bei seiner Hinneigung zum sentimentalen lehrhaften Drama besonders angezogen

*) Er erschien 1727 und erlebte in diesem Jahre 36 Vorstellungen.

von ihm fühlen und wenn er seine Schwächen auch nicht ganz übersah, so hat er ihn doch überschätzt. Die heutigen Literarhistoriker, besonders die französischen, haben dagegen das Urtheil über ihn sehr herabgestimmt. So heißt es z. B. bei Nisard: „Nach Destouches braucht man an der Besserung keines Menschen mehr zu verzweifeln. Sein bestes Werk, Le glorieux, ist wie für ein Parterre von Kindern geschrieben, obschon es darin nicht an wahren und feinen Zügen fehlt, von denen auch die Eltern noch Nutzen ziehen können. Die Komödie des Destouches hat dem Lachen ein Ziel gesetzt, sie bildet den Uebergang zu derjenigen, welche weinen machen sollte."

Die Bedeutung seines Lustspiels lag aber noch darin, daß er die Verirrungen und Conflicte des Herzens zum hauptsächlichsten Gegenstand seiner komischen Darstellungen machte und diese Conflicte nicht blos aus den Charakteren der Individuen, sondern, z. B. in seinem Glorieux, zugleich aus dem gesellschaftlichen Zustande, hier aus den Standesunterschieden und Vorurtheilen entwickelte.

In diesen beiden letzten Beziehungen war ihm ein ungleich begabterer dramatischer Dichter, bei aller sonstigen Verschiedenheit beider, verwandt, nur daß er dabei sich entschiedener auf dem Boden und im Tone des Lustspiels erhielt und das Rührende fast immer nur dem Komischen dienstbar machte.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux*), am 4. Februar 1688 zu Paris geboren, gestorben ebendaselbst am 12. Februar 1763, gehörte einer angesehenen Familie Rouen's an; vernachlässigte jedoch seine Studien. Durch den Law'schen Sturz um sein ganzes Vermögen gekommen, ergriff er die Schriftstellerei als Erwerbszweig. Er betheiligte sich an dem Streit La Motte's über die Neuen und Alten, und veröffentlichte einen Homère travesti (1716); was ihm wegen Unkenntniß des Gegenstandes eine literarische Niederlage zuzog. Auch sein erster dramatischer Versuch, die Tragödie Annibal (1720), war nicht eben glücklich. Um so rascher brach sein Talent sich im Lustspiele Bahn. Er gehört hier zu den talentvollsten und liebenswürdigsten

*) Lessing, Dramaturgie. Vinet, a. a. O. I. S. 254. Hettner, a. a. O. S. 98. Seine Oeuvres complètes erschienen Paris 1789; sein Theater ebend. 1754 in 4 Bdn. Eine Auswahl von Moland. Paris 1875. Deutsch erschienen von Joh. Chr. Krüger eine Sammlung von Lustspielen des Hrn. v. Marivaux. Hamburg 1747. 2 Thle.

Erscheinungen der französischen Bühne, wenn er auch, wie aus seinen stehenden Maskenfiguren (Arlequin, Trivelin, Colombine u. A.) erhellt, noch immer im Conventionalismus derselben mehr als zu wünschen gefangen lag, und sich daher sehr oft in den Situationen mit nur geringen Varianten wiederholt. Daß er das Gefühl für das Heitere und Komische im Lustspiel so festzuhalten verstand, ist um so mehr anzuerkennen, als er, wie es scheint, der erste war, welcher in Frankreich, und zwar — worauf H. Hettner schon hinwies — zehn Jahre vor Richardson's Pamela (1731—42) den empfindsamen, die Tugend verherrlichenden Roman Marianne schrieb. Auch war er der erste, welcher den englischen Einfluß zu popularisiren suchte, indem er (1722) nach englischem Vorbild eine Zeitschrift Le spectateur français herausgab, welche freilich später von Prevost's Le Pour et le Contre (1733—40) in Schatten gestellt wurde. Letzterer machte seine Landsleute in größerem Umfange mit den englischen Dichtern und Schriftstellern Wicherley, Savage, Dryden, Steele und auch Shakespeare bekannt. Er war der erste Uebersetzer der Richardson'schen Romane, denen seine Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut lange vorausging und kaum weniger, als sie zur Entfesselung des Empfindungslebens beitrug.

Fast keinem Dichter ist das Nachschreiben der ursprünglich über ihn im Umlauf gebrachten Urtheile nachtheiliger geworden als Marivaux, gegen fast keinen ist man hierdurch ungerechter gewesen. Man hat ihn nicht nur der Monotonie, nicht nur einer gespreizten Manier der Sprache, einer gesuchten Ausdrucksweise beschuldigt, sondern auch behauptet, daß er die Gefühle nicht darzustellen, sondern nur zu commentiren und seinen Personen nicht ihre, sondern immer nur seine Gedanken in den Mund zu legen fähig gewesen sei.

Gewiß ist Marivaux von diesen Fehlern nicht völlig frei zu sprechen, doch hat man sie sehr übertrieben. Auch sind sie mehr seinen Romanen, als seinen Lustspielen eigen, besonders was den Stil und die Ausdrucksweise betrifft, die in dem Spottnamen Marivaudage sogar sprichwörtlich wurde. Schon Jules Janin hat sich aber dagegen treffend geäußert: „Man hat das Wort Marivaudage lange in einem schlechten Sinne angewendet, man verstand darunter eine Ausdrucksweise, welche mehr nach Geziertheit, als nach Kraft, mehr nach Raffinement, als nach Charakter strebt. Man überzeugte

sich aber endlich, daß dieser Stil sehr schwer nachzuahmen und Marivaux jedenfalls ein Schriftsteller von charakteristischem Gepräge und großer geistiger Beweglichkeit sei, ja daß so zu schreiben, wie er, viel Geist, Grazie und Phantasie bedinge." Vinet hat eine Anzahl Stellen ausgehoben, welche mit Recht als abgeschmackt zu verwerfen sind, aber sie gehören sämmtlich den Romanen Marivaux' an. Ich will nicht behaupten, daß es seinen Lustspielen ganz daran fehle, aber sie kommen hier doch viel seltener vor. Fast durchgängig sind diese, wie geistig auch immer belebt, von natürlicher Anmuth erfüllt, zum Theil selbst von volksthümlicher Naivetät, wie er ja alle seine Lustspiele in Prosa schrieb und in der Behandlung der Sprache des Volks und der Landleute geradezu unübertrefflich ist. Ich brauche mich für das letztere nur auf das kleine Lustspiel L'héritier du village und auf Lessing's Urtheil darüber zu beziehen, der ihn sonst nicht eben zu günstig beurtheilt hat.

„Diese Fabel*) — heißt es bei ihm — hätte jeder erfinden können, aber wenige würden sie so unterhaltend zu machen gewußt haben, als Marivaux. Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkhafteste Satire, lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen, und die naive Bauernsprache giebt Allem eine ganz eigene Würze."

Auch finde ich nicht, daß Marivaux die Empfindungen mehr commentirte, als darstellte. Dieses Urtheil klingt geistreicher, als es zutreffend ist. Seine Personen sprechen, selbst wenn sie reflectiren, fast immer aus ihrem Zustand und aus ihrem Charakter heraus. Nur hier und da, in den vertraulichen Gesprächen, die dieser Dichter noch allzusehr liebt, wird er durch Länge ermüdend. Fast immer treten uns seine Personen lebendig entgegen und wenn einzelne Verhältnisse und Persönlichkeiten auch oft wiederkehren, so hat er ihnen doch meist

*) Hier ist sie nach ihm im Auszuge: Jürge (im Original Blaise) kommt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben lassen, von dem er 100,000 Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten. Nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt seine Lise (Claude) zur Madame, findet geschwinde für seinen Hans (Colin) und für seine Grete (Colette) eine ansehnliche Partie. Alles ist richtig, aber der hinkende Bote kommt nach. Der Makler, bei dem die 100,000 Mark gestanden, hat Bankerott gemacht. Jürge ist wieder nichts wie Jürge, Hans bekommt den Korb, Grete bleibt sitzen und der Schluß würde traurig genug sein, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; gesund und vergnügt waren sie, gesund und vergnügt bleiben sie.

eine neue Seite abzugewinnen gewußt. In Le préjugé vaincu (dem letzten Stücke des Dichters, 1746), giebt Durante, um sich nicht selbst einer abschläglichen Antwort auszusetzen, vor, bei einem jungen Mädchen, welches er liebt und dessen Herz er prüfen will, für einen seiner Freunde, einen angeblich sehr reichen und angesehenen Mann, zu werben. In L'épreuve thut Lucidor zwar dasselbe, nur daß er hier Frontin, seinen Diener, zugleich die Rolle des angeblichen Freundes spielen läßt. In Le jeu de l'amour et du hazard kommen endlich zwei für einander bestimmte junge Leute, die sich noch nicht kennen, gleichzeitig auf den Einfall, er mit seinem Diener, sie mit der Zofe die Rollen zu tauschen, um unter dieser Maskirung einander kennen zu lernen und einander zu prüfen. Das Spiel wird um so komischer, als der Vater und Bruder des Mädchens mit beiden Theilen im Einverständniß sind. In wie verschiedener Weise hat demnach der Dichter das alte auf Jodelet ou le maître valet zurückweisende Motiv benutzt, wie verschieden sind die Charaktere, die er durch dasselbe ins Spiel gesetzt, wie verschieden die inneren und äußeren Situationen, die er aus demselben entwickelt hat. Es ist wahr, seine Voraussetzungen sind nicht selten gekünstelt, die Entwicklung ist aber fast immer von großer Natürlichkeit und die Situationen sind nicht selten von einem ganz entzückenden Reize, wie gleich in dem letztgenannten dieser drei Stücke. Außer ihm gehören noch La surprise de l'amour und Les fausses confidences zu seinen vorzüglicheren Arbeiten. Marivaux selbst hat gesagt, daß es sich in seinen Lustspielen meist um nichts als eine Liebe handle, die entweder jedem der Liebenden unbekannt sei, oder die sie sich wechselseitig zu verbergen suchen oder doch nicht zu erklären wagen. Ist hiernach das Gebiet dieses Dichters auch sehr beengt, so ist der Reichthum von Charakteren und Verhältnissen um so größer, den er auf demselben entwickelt. „Ein wahrer Kallipipedes seiner Kunst — heißt es bei Lessing — weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben."

Nur kurze Zeit später, als Marivaux führte sich Louis de Boissy, 1694 zu Vic in der Auvergne geboren, auf der Bühne ein. Er war einer der fruchtbarsten Dichter des Zeitraums.*) Aus armer Familie, zum

*) Sein Theater erschien 1766 in 9 Bänden.

geistlichen Stande erzogen, wandte er sich, sein Glück zu machen, nach Paris, wo er sich anfangs durch satirische Dichtungen hervorzuthun suchte. Das Theater übte aber bald seine Anziehungskraft auf ihn aus. 1725 trat er mit seinem ersten Stücke hervor. Später erlangte er aber auch als Redacteur der „Gazette de France“ und des „Mercure“ einen nicht unbedeutenden literarischen Einfluß, wie er denn 1754 sogar Aufnahme in die Academie fand. Gleich Marivaux suchte auch er dem Lustspiel seine Heiterkeit zu erhalten. Er schloß das Sentimentale sogar ganz davon aus und neigte zu einer derben, chargirten Behandlung, wozu es fast wie in Widerspruch steht, daß er fast alle seine Lustspiele in Alexandrinern schrieb und das Hauptgewicht seiner Darstellung auf die sorgfältige Versbildung legte, wegen welcher er auch vornehmlich geschätzt wurde. Von seinen vielen Stücken, von denen Le Babillard, Le Français à Londres, L'époux par supercherie und Le sage étourdi zu seiner Zeit sehr gefielen, hat sich nur Le dehors trompeur ou l'homme du jour längere Zeit auf der Bühne erhalten. Die Franzosen zählen es den besten Charakterlustspielen des Zeitraumes zu. Der Boissy'sche „Mann des Tages“ ist der Gesellschaftsmensch seiner Zeit, niemanden liebend, aber Allen zu gefallen suchend. Er wird zum Dupe seiner Selbstliebe.

Auch Léonor Jean Christian Soules d'Allainval, 1700 zu Chartres geboren, 1753 zu Paris gestorben, hatte sich wie Boissy aus ärmlichen Verhältnissen empor zu arbeiten, es gelang ihm aber nicht so wie diesem. Er lebte im Elend und starb im Spital. Der Titel eines seiner beliebtesten Lustspiele: L'embarras de richesses klingt wie eine Satire darauf. Am höchsten ist seine Ecole des Bourgeois geschätzt worden. Geoffroy nennt sie das kühnste und tiefste Theaterwerk, welches bis dahin nach dem Tartuffe und nach Turcaret erschienen sei. D'Allainval tritt darin gegen die Verdorbenheit des damaligen Adels, die Servilität des Bürgerthums und gegen dessen stupide Bewunderung des ersteren auf.

Als letzter der damals noch unberirrt für das heitere Lustspiel eintretenden Dichter mag hier noch der 1742 zu Paris geborne, 1785 ebendaselbst gestorbne Christophe Barthélemy Fayan erscheinen. Ein kleiner Beamter, betrieb er die dramatische Schriftstellerei nur als Nebenberuf, was ihn zwar nicht an einer gewissen Productivität, wohl aber an einer sorgfältigen Ausbildung seines Talents und seiner

Dichtungen hinderte. Von seinen ziemlich zahlreichen kleinen Stücken*) verdienen nur vier der Berücksichtigung. Le Rendez-vous (1733), welches in Versen geschrieben ist und die drei Prosacomödien La pupille (1734); L'étourderie (1753) und Les originaux (1753). Besonders die beiden ersten Stücke zeichnen sich durch pikante Heiterkeit und Natürlichkeit der Darstellung aus.

In einem ganz andren Sinne faßte gleichzeitig Pierre Claude Nivelle de la Chaussée, geboren 1692 zu Paris, gestorben den 14. März 1754, die Aufgabe des Lustspieldichters auf, indem er die von Destouches angebahnte Richtung weiter verfolgend, unter dem Einflusse Lillo's und Richardson's die Comédie larmoyante, wie sie von ihren Gegnern genannt wurde, oder wie es dessen Anhänger nannten, das Drame sérieux, zur Ausbildung brachte. Wenn das Lachen das wesentlichste Kennzeichen und der wesentlichste Zweck der Komödie wäre, so würde das Weinen das der Tragödie sein müssen und eine weinerliche Komödie selbst nur ein lächerlicher Widerspruch sein können. Allein die Dichter der neuen Gattung glaubten entweder die Grenzen der Komödie durch die Aufnahme des Rührenden, als des natürlichen Gegensatzes des Lächerlichen nur zu erweitern, oder faßten den Namen Komödie in dem allgemeinen Sinne der Spanier auf, die, wie wir wissen, unter ihren Comedias jede Art des Schauspiels verstanden. Die ersteren, welche sich auf die Natur beriefen, weil in dieser das Lächerliche auch oft ganz dicht neben dem Rührenden, ja Tragischen liegt, geriethen freilich meist mit sich selber in Widerspruch, weil sie für die Tragödie das Recht einer solchen Berufung in Abrede stellten, und z. B. die Verbindung von komischen und tragischen Elementen in den Shakespeare'schen Tragödien für barbarisch und geschmacklos erklärten.

La Chaussée, der als der Sohn eines Generalpächters in glänzenden Verhältnissen lebte und sich erst spät, in seinem 40. Jahre, dem Theater widmete, ging von der Ansicht aus, die Gesunkenheit der Sitten könne unmöglich schon dadurch gebessert werden, daß man sie auf die Bühne bringe, sondern daß es hierzu noch nöthig sei, das Gefühl und die Liebe für Pflicht und Tugend durch die Darstellung des Kampfes

*) Sein Théâtre erschien 1760 zu Paris in 4 Bänden, mit einem Eloge von Pelissier.

und Sieges beider in den Gemüthern der Menschen zu wecken und zu befestigen. Das Motiv und der Zweck seiner dramatischen Thätigkeit war also vor Allem ein moralischer. Die besondere poetische Form wurde von ihm nur als ein möglichst wirksames Mittel ergriffen. Als hauptsächlichstes Agens wurde dabei die Rührung erkannt. Es ist jene an sich zwar sehr löbliche, aber unkünstlerische Tendenz, es sind die nur zu leicht über das Gebiet des Künstlerischen hinausgreifenden Wirkungen dieses mehr dem Gebiete der physischen als der psychischen Functionen angehörenden Mittels, worin die Gefahren der neuen Gattung lagen. Erstere begünstigte die Einführung eines wenn auch nicht immer geradezu unkünstlerischen, doch der dramatischen Darstellung unangemessenen stofflichen Interesses, wie es z. B. das romanhafte ist; letzteres konnte zu leicht nur, statt des Mittels, zum Zweck werden, gegen welchen die lehrhafte Absicht zurücktreten und zum bloßen Vorwand herabsinken mußte. Das Rührende blendete das Urtheil des Zuschauers und machte ihn immer unempfindlicher gegen die unzureichende Motivirung der Behandlung, gegen das Schillernde der Beweggründe, gegen die Forderungen einer gesunden Moral. Die nervöse Aufregung und Ueberreizung trat an die Stelle seelischer Erschütterung und Läuterung.

La Chaussée trat 1733 mit seinem ersten Drama La fausse antipathie auf. Wie alle späteren Dramen des Dichters war es, der feindlichen Stellung gemäß, die er gegen La Motte in dem Streite über die Anwendung des Reims und der Prosa im Drama eingenommen hatte, in Alexandrinern geschrieben. Das Romanhafte der Voraussetzung, welches bei ihm eine so große Rolle spielt, daß der Abbé Desfontaines den Vorschlag machen konnte, die von ihm in die Mode gebrachte Gattung, als Drame romanesque zu bezeichnen, tritt schon hier in voller Stärke hervor. Schon hier ist die Wahrscheinkeit den rührenden und spannenden Wirkungen der Situationen zum Opfer gebracht, welche verlangen, daß zwei Liebende, unmittelbar nach erfolgter Vermählung auseinandergerissen, sich gegenseitig für todt halten, um sich nach zwölfjähriger Trennung, ohne einander zu erkennen, wiederzufinden, und sich aufs Neue von einander angezogen, zugleich aber auch durch den Gedanken, daß sie bereits verheirathet sind, von einander abgestoßen zu fühlen. Diese Situation ist allerdings rührend und komisch zugleich. Der Dichter hat sich aber fast nur an das Rührende

gehalten und dieses im Sinn einer lehrhaften Tendenz behandelt. Collé und Piron verspotteten dies, was la Chaussée zu einer Vertheidigung seines Stücks in dramatischer Form, La critique de la fausse anthipathie, veranlaßte, die, weil sie nicht eben glücklich war, Stoff zu neuen Anfechtungen bot. Um so günstiger war der Erfolg des Stückes beim Publikum, der aber noch weit durch denjenigen übertroffen wurde, welchen der Dichter 1735 mit Le préjugé à la mode errang. Es trug ihm wohl auch die Ernennung zum Mitglied der französischen Academie ein. Dieses Stück ist jenem ersten Versuch allerdings weit überlegen. Die Voraussetzungen sind weniger unwahrscheinlich und complicirt, das Komische der Hauptsituation läßt sich klarer erkennen, obschon es auch hier dem Rührenden noch untergeordnet erscheint. Das Vorurtheil, um das es sich handelt, ist nicht bloß ein individuelles, es ist ein gesellschaftliches, gegen die Heilighaltung der Ehe, gegen das vitalste Interesse des Familienlebens gerichtet, so daß, obschon sich die Handlung ganz auf dem Boden des letzteren bewegt, doch ein sociales Interesse mit in sie eingreift. La Chaussée hat also hier, wenn auch unbewußt, mit die Keime zu dem späteren gesellschaftlichen Drama gelegt. Das préjugé à la mode schließt die Liebe von der Ehe, als einer bloßen Sache der Convenienz, aus. Durval, obschon ganz unter dem Bann dieses Vorurtheils stehend, liebt aber seine Frau, ohne es ihr merken lassen zu wollen. Auf dieser Grundlage entwickeln sich die komischen Situationen des Stücks in einer immer auf Erregung und Rührung der Zuschauer abzielenden Weise. 1737 folgte l'École des amis; 1741 La Mélanide; 1743 die nach dem Richardson'schen Romane gearbeitete Paméla; 1744 L'école des mères; 1747 La gouvernante. Nur über die Mélanide seien hier ein paar Worte gesagt, weil in ihr der Ausschluß jedes komischen Elementes vollzogen erscheint und das Drame sérieux abgesehen von seinem sentimentalen Charakter nun auf nichts anderes, als auf die ins Privatleben verlegte Tragödie mit glücklichem Ausgang hinausläuft. Das Stück leidet außerordentlich unter den Unwahrscheinlichkeiten der romanhaften Voraussetzung, sowie unter dem Zwange der auch von La Chaussée immer noch festgehaltenen Einheit von Ort und Zeit, welche obschon angeblich nur der äußeren Wahrscheinlichkeit dienend, doch so viel Unwahrscheinliches, Unangemessenes und Undramatisches mit sich brachte, so viel

dramatisch Wichtiges hinter die Scene zu verlegen nöthigte und hierdurch das französische Drama, besonders das ernste, so stark geschädigt hat.

Ueberhaupt ist die Structur des la Chaussée'schen Drama's noch immer die durch Bühnentradition gefestigte alte. Die Handlung entwickelt sich fast nur in der Form von Zwiegesprächen und Monologen, blos hie und da tritt eine figurenreichere, durch äußere Aktion belebtere Scene dazwischen.

Mit Recht sagte Voltaire, als er die Gattung dieses neuen Drama's vertheidigte, daß die Fehler der einzelnen Stücke noch nichts gegen dieselbe bewiesen. So viele Fehler die Mélanide und andere Stücke dieser Art haben, so sehr sie auch noch unter dem Banne der alten academischen Vorurtheile stehen, so führten sie doch einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung des französischen Dramas herbei, nicht nur weil sie das Stoffgebiet der Tragödie erweiterten und das unmittelbare Leben der Gegenwart in dieselbe mit aufnahmen, sondern auch weil sie ein größeres Gewicht auf die Handlung statt auf die bloße Charakterzeichnung und die rednerische Darstellung legten. Man vergleiche z. B. das zwar nicht immer rein künstlerische, aber doch lebendige Interesse, welches der Dichter der Mélanide für seine Handlung zu erregen versteht, mit der dürftigen und ziemlich interesselosen Handlung des Molière'schen Misanthrope. Auch muß es noch als Verdienst des La Chaussé'schen Drama's hervorgehoben werden, daß es die traditionellen und conventionellen Figuren der Diener und Zofen verbannte. Es geht zwar auch in ihnen nicht ohne Vertraute ab, doch hat er ihnen eine lebendigere Beziehung zur Handlung zu geben gewußt.

Es war ohne Zweifel von Wichtigkeit, daß sich die bedeutendste kritische Stimme der Zeit, daß sich Voltaire für die neue Gattung entschied nnd 1736 auch selbst mit einem Versuche, mit seinem L'enfant prodigue, dafür eintrat. Noch mehr aber erklärt sich der Erfolg derselben aus der Stimmung der Zeit. Ich habe bereits früher (II. Halbband I. Theil S. 378) darauf hinweisen können, wie die Befreiung des subjectiven Denkens durch die sensualistische Philosophie auch eine Entfesselung der Subjectivität des Empfindens nach sich zog. Der Drang dazu trat in den verschiedensten Arten und in den verschiedensten Formen hervor, er pflanzte sich mit erstaunlicher

Schnelligkeit fort. Der Aufklärung trat die Empfindsamkeit an die Seite. Wie oft sie mit einander in Streit geriethen, so waren sie doch aus einer Quelle hervorgegangen, daher sie sich zeitweilig auch mit einander vertrugen. Wir finden sie in jener Zeit nicht selten in denselben Geistern vereinigt. Rousseau, welcher die Aufklärung so mächtig gefördert hat, zugleich einer der kühnsten Apostel des Naturevangeliums, hat der Empfindsamkeit die weiteste Verbreitung und ein große Vertiefung gegeben. Diderot, welcher die äußersten Consequenzen der sensualistischen Grundsätze zog, hat gleichzeitig das sentimentale Drama auf seinen Gipfel zu heben gesucht.

Nicht also das ist befremdlich, daß Voltaire, bei dem die Kräfte des Geistes um so viel entwickelter, als die des Gemüths waren, das sentimentale Drama gleichfalls begünstigte, wohl aber, daß er, der erste witzige Kopf seiner Zeit und ihr größter Satiriker, im eigentlichen Lustspiele fast nur Mittelmäßiges geleistet hat, und das Beste dessen, was er mit dem Namen von Comédie bezeichnete, fast nur auf Seiten des rührenden Dramas liegt. Sein Indiscret (1725), seine Originaux (1732), L'échange (1734), L'envieux (1738), La princesse de Navarre (1745), La Prude (1747), La femme qui a raison (1749) sind theils nur Gelegenheitsstücke oder doch nur für das Privattheater gemacht, während L'enfant prodigue (1736), Nanine (1749) und l'Ecossaise (1760) in der dramatischen Entwicklung der damaligen Bühne eine Rolle spielen. Gewiß trug hierzu mit bei, daß trotz Molière der eigentliche Lustspieldichter von den tragischen Dichtern noch immer mit einer gewissen Geringschätzung angesehen wurde.

Voltaire hält es in seinem Vorwort zu L'enfant prodigue zwar für angemessen, daß das Lustspiel, welches die Sitten zum Gegenstand der Darstellung habe, ernste Elemente zu sich herüberziehe, daß das Komische darin mit dem Rührenden wechsele, weil auch im Leben diese Mischung vorhanden sei, aber er läßt für die Tragödie eine solche Berufung nicht zu, obgleich er ebenso wenig genügende Gründe dafür gehabt haben wird, als für die Verwerfung einer rein ernsten Darstellung bürgerlicher Verhältnisse, die er einzig der historischen Tragödie vorbehalten wissen will. Konnte doch Diderot Voltaire's Enfant prodigue, und, wie ich glaube, mit größerem Rechte, eines der frühesten Beispiele der häuslichen oder bürgerlichen Tragödie nennen.

Nanine war aus demselben Richardson'schen Romane Paméla geschöpft, den auch Boissy und La Chaussée zu ihren gleichnamigen Stücken benutzten. In seiner Ecossaise muß er sich dagegen derselben Quelle bedient haben, die Lessing's Miß Sara Sampson zu Grunde liegt. Die Aehnlichkeiten sind so groß, daß ich verwundert bin, wie Lessing, der doch das Voltaire'sche Stück besprach, sie ganz übersehen konnte. In beiden Stücken finden sich Vater und Tochter in einem Wirthshause wieder, in beiden einem Liebhaber, der über eine neue Geliebte die alte verlassen hat, in beiden wird jene von dieser mit Rache bedroht. Das Lessing'sche Stück ist in seinen Voraussetzungen einfacher, in seiner Entwicklung natürlicher und schon, weil es einem tragischen Ausgange zustrebt, in der Schilderung der Leidenschaften und Conflicte bedeutender. Voltaire zeigt dagegen eine ungleich größere Bühnengewandtheit. Die langen Gespräche mit Vertrauten, der Parallelismus der Handlung ist hier vermieden. Es greift alles lebendiger in die Action. Die Schottländerin ist übrigens von diesen drei Dramen Voltaire's das einzige, welches in Prosa geschrieben ist, was wahrscheinlich unter dem Einfluß Diderot's stattfand.

Diderot war mit Jean Jacques Rousseau so lange aufs Engste verbunden, daß sie auch hier zusammen genannt werden mögen. Das Leben und Wirken Rousseau's *) zu würdigen, fehlt es mir freilich an Raum. Sein unmittelbarer Antheil am Drama ist zu unbedeutend dafür. Die Oper: Le devin du village ist sein bedeutendstes dramatisches Werk. **) Der Einfluß, den er durch seine übrigen Schriften auf das Denken und Empfinden der Zeit und dadurch auch indirekt auf das Drama ausübte, verlangt aber doch, daß ihm eine, wennschon nur kurze, Betrachtung zu Theil werde. Rousseau trat für das natürliche Recht gegen das historische, für die Natur gegen die Cultur ein, und trug vielleicht mehr als irgend ein anderer Schriftsteller zur Revolutionirung seines Zeitalters bei, weil er durch das Gemüth auf den Verstand wirkte. Er gab hierdurch dem sentimentalen

*) Er wurde am 29. Juni 1712 zu Genf geboren und starb 3. Juli 1778 zu Ernonville.

**) Er schrieb noch außerdem folgende dramatische Werke: 1742 die Oper Les muses galantes; 1747 das Lustspiel L'engagement téméraire; 1753 das einactige Lustspiel Narcisse und 1764 das Melodrama Pygmalion.

Hange der Zeit einen schwärmerischen Aufschwung und eine Vertiefung, die dieser in England niemals erreichte. Wie fast alle großen Männer derselben, war auch er in ihren Widersprüchen befangen. Der Widerspruch lag überhaupt in seiner Natur. Er gefiel sich im Paradoxen. Er, der 1749 in seinem Discours sur les sciences et les arts in den Wirkungen der Wissenschaften und Künste die drohendste Gefahr für die Moral erblickte, hat ihnen doch fast sein ganzes Leben gewidmet; er der 1758 seinen Brief gegen die Schauspiele schrieb, fuhr auch noch jetzt fort gelegentlich für die Bühne und über die Bühne zu schreiben.*) In seinem Pygmalion stellte er ein Muster für die Benützung der Musik zur Verstärkung und Erweiterung der auf die Erregung der Empfindung abzielenden Wirkungen des gesprochenen rührenden Dramas auf. Der Werth dieses kleinen melodramatischen Stücks war an und für sich von keiner Bedeutung, wohl aber der darin liegende Hinweis auf das Stimmungsvolle im Drama und auf den Gebrauch, der sich von der Musik dafür machen läßt, wo dessen eignen Mittel nicht ausreichen.

Diderot ist für die Geschichte des Dramas von ungleich größerer Wichtigkeit; gleichwohl bildet die dramatische Production nur einen sehr untergeordneten Theil der vielseitigen literarischen Thätigkeit dieses merkwürdigen Mannes. Diderot's Wissen war ein viel umfassenderes, als dasjenige Rousseau's. Stand es bei diesem im Dienste einer hochfliegenden Phantasie, einer überschwänglichen Empfindung, was den Ideen, die er vertrat, eine so fortreißende Gewalt gab, so standen bei Diderot umgekehrt Phantasie und Gemüth im Dienste seines Wissens und Geistes. Er hat kein einziges Werk von der epochemachenden Wirkung des Contrat social oder der Nouvelle Héloise geschrieben, obschon auch er verschiedene Meisterwerke schuf, aber in der Totalität ihrer Wirkungen steht die literarische Thätigkeit Diderot's kaum hinter der Rousseau's, vielleicht selbst nicht Voltaire's zurück. Auch auf Diderot blieben die Widersprüche der Zeit nicht ganz einflußlos, aber sie traten minder grell aus seinem Leben und seinen Schriften hervor. Er war nach einander Offenbarungsgläubiger, Deist und Materialist, jederzeit aber einer der rechtschaffensten Menschen; ein Beweis, daß man dieses bei den verschiedensten Weltauf-

*) Die Abhandlung De l'imitation théatrale 1764.

fassungen sein kann. Er trat überall für die Moral, für Pflicht und Tugend ein, obschon es gewiß ist, daß sich der Materialismus ebensowenig mit irgend einer Art der Freiheit des Willens, wie der absolute Mangel an Freiheit des Willens mit dem Begriffe der Moral, der Tugend und Pflicht verträgt. Er vertheidigt das Institut der Familie, so wenig es seinem Streben nach Unabhängigkeit entsprach, und so sehr er auch selbst mit den Pflichten, die es ihm auferlegte, in Widerspruch kam. Auch hier zeigte sich wieder, daß die Männer, welche die Uebel der Gesellschaft bekämpften, in dieselben doch selbst mit verstrickt waren. Wie Rousseau schleppte auch Diderot die Ehe wie eine Kette hinter sich her, wenn aber jener seine Kinder dem Findelhause übergab, liebte dieser dagegen seine Tochter aufs Zärtlichste. —

Denis Diderot*) wurde am 5. October 1713 zu Langres in der Champagne geboren. Er entstammte einer ehrsamen Bürgerfamilie, bei der sich das Messerschmiedehandwerk durch zwei Jahrhunderte vom Vater zum Sohn fort vererbt hatte. Sein Vater war das Muster eines Familienoberhaupts. Er liebte seine Kinder, besonders Denis aufs zärtlichste und wurde gewiß auch von ihm mit kindlicher Liebe verehrt. Gleichwohl sollte schon früh ein tiefer Bruch zwischen beiden entstehen, der sie fast fürs ganze Leben von einander getrennt hielt. Es war ein Zug der Ungebundenheit, der Unabhängigkeit des Charakters, der Diderot früh aus dem elterlichen Hause nach Paris trieb, wo er für immer verblieb. Der Vater wollte, daß er sich einem bestimmten Lebensberuf widmen sollte. Diderot konnte sich aber für keinen entscheiden, er wollte auch hier seine Unabhängigkeit völlig bewahren. Er studierte alles durcheinander, besonders Mathematik und Philosophie, und überließ sich dabei dem freiesten Lebensgenusse. Der Vater, um ihn zur Wahl eines Standes zu zwingen, drohte seine Hand von ihm abzuziehen. Diderot zog ein

*) Madame de Vandeul (seine Tochter) Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot. (Deutsch in Schelling's Zeitschrift für Deutschland. Bd. 1. 1833.) — Mémoires, correspondences et ouvrages inédits. Paris 1830 (enthalten den Briefwechsel mit Dem. Volland). — Rosenkranz, Diderot's Leben und Werke. Leipzig 1866. — Hettner, a. a. O. S. 277. — St. Beuve, Portraits littéraires. I. 239. — Oeuvres de Diderot par Naigeon. Paris 1798. 15 Bde. Vollständiger ist die Ausgabe von 1821.

Leben der Entbehrung und Noth dem der Gebundenheit vor. Doch auch noch in anderer Weise trat er dem Willen des Vaters entgegen. Er machte die Bekanntschaft des Fräulein Champion, eines vortrefflichen Mädchens aus guter Familie, das aber mit der Mutter in den beschränktesten Verhältnissen lebte. Die Art, wie er sich bei ihnen einführte und das Herz des liebenswürdigen Wesens gewann, ist bei allem romantischen Uebermuth nicht frei von Vermessenheit und Frivolität. Er zog sich jedoch als Mann von Herz und Ehre aus diesem Handel, indem er, dem Willen des Vaters trotzend, sich mit Fräulein Champion vermählte. Es war der erste Anstoß zur literarischen Thätigkeit. Doch nicht, wie man bei seinem Geist wohl erwartet hätte, mit selbständigen Arbeiten, sondern mit Uebersetzungen aus dem Englischen eröffnete er, schon über 30 Jahre alt, seine literarische Laufbahn. Inzwischen ward der Versuch, sich dem Vater zu versöhnen, aufs Neue gemacht. Es war seine Gattin, welche diese schwierige Aufgabe und mit glänzendem Erfolg, doch leider zu ihrem Unglück unternahm, weil die dreimonatliche Abwesenheit des zwar liebenswürdigen, aber Diderot geistig nicht ebenbürtigen Weibes dazu gedient hatte, diesen in die Netze einer geistreichen, aber seiner ganz unwürdigen Kokette, der Madame de Puysieux, fallen zu lassen, die seine Arbeitskraft ausbeutete. In ihrem Interesse entstanden die Pensées philosophiques (1746), sein erstes selbständiges Werk, dem dann rasch La promenade du sceptique, die Mémoires sur différents objets de mathématique (1748) und (unter dem Einfluß von Mad. Puysieux) der geistvolle, aber schmutzige Roman Les Bijoux indiscrets (1748), sowie die Lettres sur les aveugles (1749) und die sur les sourds et les muets (1751) folgten. Mit fast jedem dieser Werke zeigte sich Diderot von einer neuen Seite, in fast jedem gab er die fruchtbarsten Anregungen, warf er neue, kühne Gedanken auf. Mit einmal war er ein Mann von bedeutendem literarischem Ruf, das Haupt einer neuen Schule und einer der hauptsächlichsten Mittelpunkte des geistigen Lebens von Paris, ja von Frankreich geworden. Rousseau hatte sich ihm angeschlossen, d'Alembert sich ihm aufs engste befreundet. Die Herausgabe der Encyklopédie brachte ihn in Verbindung mit allen freisinnigen Geistern der Zeit, daher auch mit Voltaire. Im Jahre 1751 erschien bereits der erste Band des großartigen Unternehmens, dessen Leitung nicht nur die ungeheure Vielseitigkeit

eines Geistes wie Diderot, sondern auch die Kraft, Ausdauer und Energie eines Riesen beanspruchte. Es war ein Kampf mit der Welt, mit Verwegenheit zwar, aber in bester Absicht und mit einer seltenen Unerschrockenheit des Charakters geführt. Trotz der Verdächtigungen und Verfolgungen, denen es ihn aussetzte, trotz des Rücktrittes d'Alemberts von der Redaction, trotz der Hindernisse, die man dem Fortgang des Werks in den Weg legte, war es bereits 1765 beendet, während dazwischen noch immer die Pensées sur l'interprétation de la nature (1757—58), die Dramen und dramaturgischen Abhandlungen, die Romane: Jacques, le fataliste und La réligieuse (1760), Le petit neveu de Rameau (1760) und l'Essai sur la peinture (1766) entstanden.

Theils durch sein Wörterbuch, theils durch das ihm von seinem Vater zugefallene Erbe, so wie durch die Munificenz der Kaiserin Katharina von Rußland war Diderot zu einem Wohlstand gekommen, von dem er den trefflichsten Gebrauch machte. Er war der Freund jedes Unglücklichen und zeichnete sich überhaupt durch Herzensgüte, Pflichtgefühl und Aufrichtigkeit aus. Es war ihm ernstlich darum zu thun, das, was er lehrte, auch zu bethätigen. Als Schriftsteller hat man an ihm den Kritiker, Dichter und Philosophen zu unterscheiden. Ohne auf irgend einem dieser Gebiete gerade das Höchste geleistet zu haben, gehört er doch auf jedem zu den bedeutendsten Erscheinungen. Sein Stil gewinnt durch die Unmittelbarkeit seiner Darstellung oft einen sprühenden Glanz und Reiz, den Goethe hinreißend nannte. Sein Geist hatte etwas Eruptives. Am 19. Februar 1784 erlitt er einen leichten Schlaganfall, von dem er sich nicht wieder erholte; doch war ihm die alte geistige Lebhaftigkeit erhalten geblieben. Noch am 29. Juli unterhielt er sich aufs Wärmste mit einigen Freunden, wobei er unter Anderem die Aeußerung that: „Der Unglaube ist der erste Schritt zur Philosophie!" Er starb am Morgen des folgenden Tages.

Diderot hatte nicht nur tiefe Einsicht in das Wesen der Kunst und des Dramas, er besaß auch künstlerisches und insbesondre dramatisches Talent. Das letztere zeigt sich nirgend bedeutender, als in der satirischen Charakterstudie: Le neveu de Rameau, von welcher uns Goethe eine so vollendete Uebersetzung gegeben hat. In ihr zeigt sich seine Gestaltungskraft in der bewundernswerthesten Weise. Was

Diderot mitten in seinen philosophischen Arbeiten den Anstoß zu seinen dramatischen Werken gab, wissen wir nicht. Rosenkranz wies darauf hin, daß die 1773 zu London erschienene Ausgabe seiner Werke ein Drama L'humanité ou le tableau de l'indigence, Triste drame par un aveugle Tartare enthält, welches, in Prosa und im Geiste seiner anderen Stücke geschrieben, sehr wohl von ihm herrühren und schon um 1749 entstanden sein könnte. Dies würde dann seine erste dramatische Dichtung sein. Schon etwas früher deutete er den Charakter an, welchen sein Drama, falls er ein solches hervorbrächte, annehmen würde. Es geschieht in einer Stelle der Bijoux indiscrets, welche eine gegen die Unnatur der französischen Bühne und die Emphase ihrer gereimten Sprache gerichtete scharfe Polemik enthält. Die Einführung der Prosa ins ernste Drama ist keine Neuerung Diderot's. Schon La Motte hatte damit den Versuch gemacht. Auch Lillo's Merchant of London, der sehr auf Diderot eingewirkt hat, und einige Stücke des Destouches waren in Prosa geschrieben. 1741 hatte Landois sogar ein einactiges bürgerliches Trauerspiel, Silvie, welches in Prosa geschrieben war, aufführen und drucken lassen. Diderot selbst bezieht sich darauf. Was dieser bei der ersten Ausgabe seines Fils naturel (1757) aber verschwieg, ist daß Goldoni's Lustspiel Il vero amico demselben zur Grundlage diente. Auch letzteres enthält manches Rührende, in der Hauptsache aber ist es ein Lustspiel. Diderot bildete dagegen die Lustspielmotive in's Pathetische um, was ihn in der zweiten Hälfte des Stücks zur Aufnahme noch eines andren Motivs und zu Aenderungen nöthigte, die nicht gerade Verbesserungen sind.

Trotz der unleugbaren Schwächen des Stücks, das auf wenig mehr als ein Rührstück im gewöhnlichsten Sinne des Worts hinausläuft, hat es in der Geschichte des Dramas doch eine ungewöhnliche Bedeutung gewonnen, weniger allerdings durch sich selbst, als im Zusammenhang mit Diderot's Père de famille und den dramaturgischen Abhandlungen, die er beiden Stücken mit auf den Weg gab. Konnten diese doch Lessing sogar zu dem Ausspruch bewegen, daß seit Aristoteles sich kein philosophischerer Geist, als Diderot, mit dem Drama befaßt habe.

Von allem, was Diderot hier über das Drama gesagt, scheint

mir keine Stelle wichtiger als folgende zu sein, die wie ich glaube bisher nicht nach ihrer vollen Bedeutung gewürdigt worden ist:*)

„Die theatralische Action muß noch sehr unvollkommen sein, weil man auf der Bühne fast keine einzige Stellung findet, aus welcher sich eine erträgliche Composition für die Malerei machen ließe. Ist denn die Wahrheit hier weniger unentbehrlich, als auf der Leinewand? Sollte es ein Grundsatz sein, daß man sich von der Sache selbst um so viel weiter entfernen müßte, je näher ihr die Kunst ist, und daß man in einen lebenden Auftritt, wo man wirkliche Menschen handeln sieht, weniger Wahrscheinlichkeit legen müsse, als in einen gemalten Auftritt, wo man, so zu reden, nur die Schatten von ihnen erblickt? Ich meinestheils glaube, die Bühne müßte, wenn ein dramatisches Werk gut gemacht und gut aufgeführt würde, eben so viele wirkliche Gemälde darstellen, als brauchbare Augenblicke für den Maler in der Handlung vorkommen."

Diese Stelle betont zum ersten Male den Mangel des französischen Dramas an malerischem, weil an wirklichem der Natur und Wahrheit entsprechendem handelnden Leben. Sie stellt zuerst die Forderung des malerischen, auf Natur und Wesen der Handlung beruhenden und diese lebensvoll zur Erscheinung bringenden Elementes auf. Nicht des Malerischen der Decoration, sondern der dichterischen und schauspielerischen Action. Ist es doch überhaupt eine besondere Art des Stimmungsvollen, auf die das gefühlvolle rührende Drama, wenn auch ganz einseitig ausgeht, die aber hier der umfassende künstlerische und hoch über seiner Zeit stehende Geist Diderot's in einer Weise in's Auge faßt, welche weit über die Grenzen des bürgerlichen Rührdrama's hinausgeht, sich auf alle Formen, auf jede Gattung der dramatischen Darstellung bezieht und dieser, wie der Schauspielkunst, eine neue Richtung, einen neuen unendlich erweiterten Wirkungkreis anweist.

Dies läßt sich aus einer anderen Stelle (S. 203) besonders deutlich erkennen:

„Wir reden in unsren Schauspielen zu viel und folglich spielen unsre Acteurs zu wenig. Wir haben die Kunst, welche die Alten so vortrefflich zu nutzen wußten, ganz verloren. Der Pantomime spielte ehemals alle Stände: Könige, Helden, Reiche, Arme, Städter und Landleute und wählte aus jedem Stande für die Action das, was am Meisten in die Augen fiel." „Der Cyniker

*) Ich führe hier, wie bei allen folgenden Gelegenheiten, die Uebersetzung Lessing's in dessen Theater des Herrn Diderot (Berlin 1760. I. S. 181) an.

Demetrius schrieb alle Wirkung davon den Instrumenten, den Stimmen und der Verzierung in Gegenwart eines Pantomimen zu, der ihm jedoch antwortete: „Sieh mich erst ganz allein spielen und alsdann sage von meiner Kunst, was du willst.“ Die Flöten schwiegen, der Pantomime spielt und der entzückte Philosoph ruft aus: „Ich sehe dich nicht blos. Ich höre dich — du sprichst zu mir mit den Händen.“ „Welche Wirkung müßte diese Kunst vollends haben, wenn sie mit der Rede verbunden würde? Warum haben wir Dinge getrennt, welche die Natur verbunden hatte? Begleitet nicht die Geberde die Rede alle Augenblicke? Ich habe es nie so deutlich empfunden als bei Verfertigung dieses Werks.“

Und nun kommt Diderot auch auf das musikalische Element des schauspielerischen Vortrags zu sprechen, ohne jedoch dabei, wie Rousseau, zu den Instrumenten seine Zuflucht zu nehmen. Er sucht es einzig im Empfindungsausdruck der Rede, in deren Accenten und Tönen. Aber diese Töne und Accente sind für ihn nur dann von dramatischem Werth, wenn sie dem Sinne der Rede, den Gefühlen des Redenden, und dem mimischen Ausdruck entsprechen. Diese Wahrheit des Ausdrucks setzt er der conventionellen Declamation, die durch den Vers und Reim so sehr unterstützt und gefördert wurde, entgegen.

Wie sehr bisher die malerische Seite der dramatischen Darstellungskunst vernachlässigt worden war, geht schon allein aus dem Umstand hervor, daß bis vor Kurzem ein großer Theil der Bühne noch mit von den Zuschauern eingenommen wurde und diese daher gar keinen Raum dafür bot. Daß man aber selbst jetzt diese Forderungen Diderots als eine Revolution des ganzen Schauspielwesens auffaßte und ihm gerade von der Seite hemmend entgegentrat, wo er am ehesten auf ein bereitwilliges Entgegenkommen hätte rechnen sollen, von Seiten der Schauspieler, denen er ein ganz neues Feld künstlerischer Thätigkeit eröffnete, geht aus dem Briefe hervor, welchen die Schauspielerin Riccoboni an ihn richtete. Es waren die Einwände, welche die Schauspieler den Dichtern und Theoretikern jederzeit machen, wenn diese im Interesse des Fortschritts das Aufgeben irgend einer traditionellen Gewohnheit verlangen.

Sie behauptet, daß die von ihm verlangten Neuerungen aus praktischen Gründen nicht möglich seien, daß die Beschaffenheit der Bühne sie nicht zulasse, sondern die Schauspieler, um vom Publikum verstanden werden zu können, nach wie vor in einer Linie, dem Zuschauer immer mit dem Gesicht zugewendet, vorn an der Rampe stehen und ihren Part recitiren müßten. Diderot blieb aber die Antwort nicht

schuldig. Sie lautete im Wesentlichen dahin, daß falls die Bühneneinrichtungen wirklich die Darstellung einer wahrhaft dramatischen Handlung unmöglich machten, man nicht die Handlung, sondern die verkehrte Einrichtung der Bühne und das hiervon abhängige falsche System des Vortrags abändern müßte.

Nicht in seiner Theorie des Dramas, welche in ihrer Willkürlichkeit nur zu neuen Verwirrungen führte, nicht in seiner Bevorzugung des bürgerlichen rührenden Familiendramas, welche die Dichter in eine falsche einseitige Bahn lockte, liegt also, wie ich glaube, die eigentliche Bedeutung Diderot's für die Entwicklung des modernen Dramas, sondern darin, daß er die malerische Seite der dramatischen Darstellungskunst zuerst schärfer ins Auge faßte, daß er erkannte, wie ohne die Ausbildung derselben die wahrhafte Darstellung einer lebendigen dramatischen Action für den Dichter sowohl, wie für den Schauspieler gar nicht möglich sei, daher der conventionelle declamatorische Vortrag der lebendigen, ganz aus der Action fließenden, ganz auf diese bezogenen Rede weichen und diese immer und überall mit mimischer Darstellung verbunden und dem stummem Spiel der übrigen Darsteller angepaßt sein müsse. Diderot begnügte sich aber nicht mit der Aufstellung dieser Lehre, er machte in seinen Stücken davon auch sofort die praktische Anwendung. Man braucht, um das zu erkennen, seine Dramen in dieser Beziehung nur mit den Dramen La Chaussée's zu vergleichen. Wie fruchtbringend sein Beispiel aber war, welchen ungeheuren Fortschritt in der Bühnentechnik des Dramas es nach dieser Seite hin nach sich zog, werden wir an Beaumarchais zu erkennen haben, der anfangs ganz in den Bahnen Diderot's ging, diesen aber hierin weit hinter sich ließ.

Diderot ging bei seiner Eintheilung des Dramas von der Ansicht aus, daß sich das Dramatische im Komischen und Tragischen nicht erschöpfe und — worin er freilich irrte — da das Komische und Tragische keine Berührungspunkte habe, es zwischen beiden noch ein Gebiet geben müsse, welches der dramatischen Action einen besonderen, freien, bisher noch nicht benutzten Spielraum gestatte, ohne dabei auf das Komische oder Tragische gerichtet zu sein. Dieses Gebiet schien ihm das Ernste zu bilden, obschon dieses im Tragischen schon mit enthalten war. Er meinte aber vielleicht nur diejenige Form des Ernsten, welche eben das Rührende

ist, obwohl auch dieses sowohl mit dem Komischen wie mit dem Tragischen verbunden sein kann, wenn auch nicht immer verbunden sein muß. Voltaire hatte, wie wir gesehen, zwar eine Verbindung des Komischen und Ernsten, doch nur für das Lustspiel zugegeben. Diderot, hierin nicht weniger willkürlich, aber doch consequenter, verwarf jede Verbindung des Heiteren und Ernsten, des Komischen und des Tragischen, indem er behauptete, daß beide sich schlechthin ausschlössen.

Was Diderot in seiner Eintheilung bestärkte, war der Umstand, daß die Tragödie sich bisher fast nur auf die Schicksale der großen öffentlichen, d. i. historischen, mit dem Schicksal der Staaten und Völker verknüpften Personen beschränkt hatte, gleichviel ob dieselben einen glücklichen oder unglücklichen Ausgang nahmen, die Komödie aber auf die Darstellung der Thorheiten und Laster des privaten, bürgerlichen Lebens. Warum, fragte er nun, sollen die Tugenden und Pflichten des letzteren, und das häusliche Unglück, welches es birgt, nicht ebenfalls ihre Darstellung finden?

Diderot hätte eben so gut fragen können: warum die Thorheiten und Laster des öffentlichen Lebens, wie sie ja einst von den griechischen Komikern schon gegeißelt worden waren, nicht ebenfalls eine komische und satirische Darstellung zulassen sollten? Schloß die Bejahung dieser Fragen aber auch schon die Nothwendigkeit ganz neuer Gebiete, ganz neuer Gattungen des Dramas ein? War die alte Komödie der Griechen weniger eine Komödie, als ihre mittlere und ihre neue gewesen? Da man schon immer eine Tragödie mit unglücklichem und mit glücklichem Ausgang gehabt, was bedurfte es mehr, als noch ihr Stoffgebiet zu erweitern, um das ernste bürgerliche Drama mit in sie aufzunehmen. Und wenn dieses letztere auch wirklich eine andere sprachliche Behandlung, die Anwendung der Prosa gefordert hätte, so hatte man doch schon längst auf Seiten der Komödie die gebundene und ungebundene Rede zur Anwendung gebracht, ohne darauf einen Unterschied der Gattung begründen zu wollen. Diderot selbst mußte zugeben, daß die von ihm angeblich entdeckte neue Gattung des Dramas sich immer entweder mehr dem Lustspiel, oder der Tragödie nähere. Statt aber hieraus zu schließen, daß sie eben deshalb keine besondere von der Komödie und der Tragödie auszuschließende Gattung sein könne, sondern theils dem Gebiete der einen, theils dem der anderen zuge-

höre, theilte er sein angeblich neu entdecktes Drama noch in zwei Unterarten ein, so daß er zu vier verschiedenen Arten des Dramas gelangte, der heiteren Komödie, welche das Lächerliche und die Laster (?) zum Gegenstand der Darstellung habe, das ernste Lustspiel (?), welches die Tugenden und Pflichten des Menschen, die bürgerliche Tragödie, welche das häusliche Unglück und die hohe Tragödie, welche die öffentlichen Katastrophen und das Unglück der Großen behandeln sollte. Ist es nicht wunderbar, daß Diderot, der seine vermeintlichen beiden neuen Gattungen nur mit dem Namen der alten zu bezeichnen vermochte, gleichwohl auf der Grundverschiedenheit derselben von diesen bestand?

Soviel Diderot auch dazu beigetragen, seine beiden mittleren Gattungen, denen er die weitaus größte Bedeutung zuschrieb, durch die Wirkungen des Rührenden, die er in seinem Hausvater schon selbst in einer allzu beabsichtigten und hierdurch geschmacklosen Weise anwendete, in Aufnahme zu bringen und zu herrschenden zu machen, so glaube ich doch, daß sie sich damals auch ohne sein Beispiel und seine Lehre entwickelt haben würden. Ich brauche mich neben den schon früher erwähnten Erscheinungen hierfür nur noch auf La Chaussée, Thompson, Goldoni, Chiari, die Frau von Graffigny und Lessing zu beziehen, welcher letztere schon 1755 mit seiner bürgerlichen Prosatragödie „Miß Sara Sampson" hervorgetreten war, auf welche Diderot im Journal Etranger aufmerksam machte. Letzterer hinterließ verschiedene dramatische Pläne und Bruststücke.

Françoise d' Issembourg d' Happoncourt de Graffigny, geboren am 13. Februar 1695 zu Nancy, stammte aus einem alten Grafengeschlechte, und gehörte zu den geistreichsten, literarisch gebildetsten Frauen der Zeit. Der Schriftstellerei widmete sie sich aber erst in ihrem 58. Jahre und begründete ihren Ruf mit dem Romane Les lettres Peruviennes. Im Drama wählte sie La Chaussée zu ihrem Vorbilde, entschied sich jedoch für die Behandlung in Prosa. Ihre Cénie wurde von Lessing sehr hoch gestellt. Sie beruht aber auf einer allzu verwickelten und künstlichen Voraussetzung, bei der die Unterschiebung eines Kindes und die abenteuerliche Trennung einer ganzen Familie, die später Gatte, Gattin und Kinder sich ohne einander zu erkennen wieder zusammen finden und so längere Zeit neben einander leben, von Wichtigkeit sind. Sie klingt hierdurch an die Fausse antipathie des La Chaussée an, ohne doch diese an dramatischen Ge-

halt zu erreichen. Der Vorzug des Stücks liegt in der geschmackvollen Behandlung.

Dramatisch bedeutender ist Saurin's Blanche et Guiscard, (1763), in welchem man schon einem Stoff unseres neuesten Gesellschafts-dramas zu begegnen glaubt. Es handelt sich darin um ein Mädchen, das einen Mann heirathet, ohne denselben zu lieben, um sich an dem zu rächen, welchen es liebt, von dem es sich aber verrathen wähnt, und das nun zu spät diesen verhängnißvollen Irrthum erkennt. Auch seinem Beverley, einer freien Bearbeitung des Moore'schen Gamaster, ward 1768 ein Erfolg zu Theil. Die Leidenschaft des Spiels erscheint hier von der tragischen Seite behandelt. Saurin schrieb noch mehrere Stücke dieser Art, aber immer in Versen und mit Berücksichtigung der Einheiten.

Neben dem sentimentalen Drama hatte das heitere Lustspiel auch jetzt wieder seine Vertreter gefunden, unter denen zunächst Gresset, La Noue und Palissot genannt werden mögen.

Jean Baptiste Louis Gresset, geboren 1709 zu Amiens, gestorben 1777 zu Paris, hatte eine vortreffliche Bildung genossen. Er lehrte auf den Academien zu Molins, Tours und Rouen. Nachdem er mit seiner satirischen Dichtung Vert-vert, einem Meisterstück der scherzhaften Gattung, einen sensationellen Erfolg errungen hatte, widmete er sich ganz der Schriftstellerei. 1740 trat er mit einem Trauerspiel, Eduard III. hervor. Es war eine Verkennung seines Talents. Auch sein Sidney (1745) fand trotz der glänzenden Behandlung der Sprache und des Verses nur eine kühle Aufnahme. Dagegen erwarb ihm das fünfactige Lustspiel Le méchant viel Beifall. Es ist voll Geist und feiner Lebensbeobachtung und eröffnet einen tiefen Einblick in die innere Verdorbenheit der sich in den feinsten Formen bewegenden höheren Pariser Gesellschaft. Auch hier liegt aber die Stärke des Dichters in den vollendeten Versen und dem sprachlichen Vortrag, der den Ton der vornehmen Welt, welchen der Dichter hier geißelt, auf's Glücklichste traf, eben deshalb aber bisweilen pretiös erscheint. Die Intrigue hat Aehnlichkeit mit der von J. B. Rousseau's Flatteur.*) Der méchant ist ein Mann, der unter der Maske der Freundschaft, sich in den Besitz

*) Jean Baptiste Rousseau, geb. 6. April 1670, gest. 17. März 1741 zu Paris, war einer der vorzüglichsten lyrischen Dichter seiner Zeit. Er gehörte der Schule Boileau's an, und war ebenso berühmt durch seine religiösen, als berüch-

der Geliebten eines Anderen zu setzen sucht. Gresset's Werke erschienen 1803 gesammelt zu Paris.

Auch Jean Baptiste Sauvé La Noue, geb. 1701 zu Meaux, gestorben 1761 zu Paris, ist nur eines einzigen Stückes wegen hier zu erwähnen. Er war Schauspieler und Dichter zugleich. Als ersterer trat er 1742 bei dem Théâtre français ein. Als Dichter begann er mit tragischen Versuchen, welche ohne Bedeutung sind. Mit seinem fünfactigen Verslustspiel La coquette corrigée (1756) erzielte er dagegen einen nachhaltigen Erfolg. Geoffroy glaubt, daß demselben Marivaux' Heureux stratagème zu Grunde liege. Bei diesem wird die Koketterie einer Frau durch Eifersucht geheilt, bei La Noue aber eine Kokette durch die scheinbare Gleichgiltigkeit und Geringschätzung eines jungen Mannes, welcher sie liebt, zur Liebe gereizt. Das Lustspiel La Noue's, wohl überschätzt, hat die Sentimentalität des Diderot'schen Drama's mit in sich aufgenommen.

Dagegen suchte Charles Palissot de Montenay, geboren 1730 zu Nancy, gestorben 1814 zu Paris, den reinen Lustspielton völlig aufrecht zu erhalten. Nachdem er mit seinen ersten Stücken, der Tragödie Ninus und dem Lustspiel Les tuteurs (1754) Niederlagen erlitten, erntete er in demselben Jahr durch den lustigen Dialog seines Barbier de Bagdad viel Beifall ein. Später benützte er die dramatische Form auch noch zu literarischen Satiren. Ein kleines Stück Le Cercle ist gegen Rousseau, das dreiactige, in der Manier der Molière'schen femmes savantes gearbeitete Drama Les philosophes (1760) gegen die Encyklopädisten gerichtet. Palissot hatte Voltaire dabei geschont, was ihm dieser vergalt, indem er ihn bei nächster Gelegenheit lobte. Palissot erwiederte diese Höflichkeit mit seinem Génie de Voltaire apprécié dans toutes ses ouvrages. Er schrieb noch verschiedene Komödien. Von seinen literargeschichtlichen Schriften seien die Mémoires pour servir à l'histoire de la littérature française (1771) erwähnt. Seine Oeuvres erschienen zu Paris 1788 in 4 Bänden, 1809 in 6 Bänden.

Daneben wucherten aber auch kleinere Formen des Lustspiels

---

tigt durch seine unzüchtigen satirischen Dichtungen. Die letzteren hatten ihn wohl vorzugsweise in die Gunst der Reichen gebracht. Später machte er noch Aufsehen durch seine literarischen Händel mit Voltaire, in denen er keine glückliche Rolle spielte. Er versuchte sich auch im Lustspiel, doch mit nur geringem Erfolg. Von diesen Versuchen ist Le flatteur (1696) der bedeutendste.

empor. Collé, Carmontel, Poinsinet, Barthe sind hier vor allen Anderen zu nennen.

Carmontel, 1717 zu Paris geboren, 1806 gestorben, wird gewöhnlich als Erfinder der dramatischen Proverbes bezeichnet. Dies ist jedoch irrig. Dieselben lassen sich bis in die Zeiten Ludwigs XIII. verfolgen. Ursprünglich waren es Stegreifspiele, durch welche ein Sprichwort zur Darstellung gebracht werden sollte. Madame de Maintenon schrieb später 40 dergleichen Spiele für ihre jungen Damen zu St. Cyr, welche 1829 im Druck erschienen. Madame Durand gab ebenfalls einen Recueil solcher Spiele heraus. Sie charakterisirt dieselben in folgender Weise: Il y a dans un proverbe un accord de mille petits riens qui concourent cependant à l'effet de l'ensemble. Auch Moissy (1777 gestorben) dichtete noch vor Carmontel neben seinen Lustspielen eine ganze Reihe Proverbes, von denen mehrere Bände erschienen. Carmontel führte sie als Vorleser des Herzogs von Orleans zunächst wieder als Stegreifspiele bei dessen Unterhaltungen ein. Erst später arbeitete er dieselben auch aus. Seine Proverbes dramatiques erschienen gesammelt 1768—81. Sie behandeln Scenen des ländlichen und bürgerlichen Lebens. Le mari absent; Le poulet; Les deux anglais; L'après-diner; Le valet de chambre et le paysan waren besonders beliebt. Carmontel schrieb aber auch Lustspiele, die theils unter dem Titel Théâtre de campagne, theils von Mad. de Genlis gesammelt als Proverbes et comédies posthumes de Carmontel (Paris 1825. 3 Bde.) erschienen. Die meisten derselben sprechen durch Frische und Natürlichkeit des Vortrags und gesunde Lebensbeobachtung an.

Antoine Henri Poinsinet, geboren 1735 zu Fontainebleau, gestorben 1769 zu Paris, schrieb schon vom 18. Jahre an für's Theater. Von seinen vielen kleinen Stücken erfreute sich das einactige Lustspiel Le cercle ou la soirée à la mode (1771), welches das damalige Salonleben satirisch beleuchtete, besonderen Beifalls.

Auch Nicolas Thomas Barthe, 1734 zu Marseilles geboren, 1785 zu Paris gestorben, zeichnete sich durch ein leichtes, gefälliges Talent aus. Obschon er eine bis ans Lächerliche streifende hohe Meinung von sich hatte, was ihm eine derbe Zurechtweisung Voltaire's zuzog, war er doch von einem sehr gutmüthigen Charakter. Er hatte bereits mit dem einactigen Lustspiel Les fausses infidélités (1768)

und dem dreiactigen Lustspiele La mère jalouse (1772) Erfolge erzielt, als er mit seinem neuesten Werke L'homme personnel nach Ferney kam, um Voltaire's Lob damit einzuholen. Voltaire behandelte ihn aber, gegen seine Gewohnheit, sehr hart. Nichtsdestoweniger zog Barthe nur kurze Zeit später seinen homme personnel, der vom Théâtre français angenommen worden und zunächst an der Reihe war, aufgeführt zu werden, aus freiem Antrieb zurück, um Voltaire's Irène den Vorrang zu lassen.

Eines der größten komischen Talente der Zeit und voll ächtester Heiterkeit war Charles Collé, geboren 1709, gestorben 1783 zu Paris. Er gehörte dem Kreise Piron's und Panard's an und spielte auch als Kritiker eine Rolle. Besonders aber machte er sich mit seinen Liedern durch ganz Frankreich bekannt und beliebt. Sie erwarben ihm die Gunst des Herzogs von Orleans, der ihn längere Zeit als Vorleser, Dramaturg und Secretär an seinen Dienst fesselte. Er schrieb für das Theater desselben eine Menge kleiner Paraden und Komödien, welche zum Theil sehr leichtfertig, aber von großer Lustigkeit sind.*) Zu den besten gehören La verité dans le vin und La tête à perruque. — 1763 betrat Collé auch das Théâtre français; zu allgemeinster Ueberraschung aber mit einem Versdrama im Geschmack des La Chaussée, dem dreiactigen Lustspiel Dupuis et Desronais. Es behandelt die Eigenliebe eines Vaters, welcher, um sich nicht von seiner Tochter trennen zu müssen, die Hochzeit derselben unter allerlei Vorwänden aufschiebt, endlich aber doch durch die Zärtlichkeit derselben überwunden wird. Einen noch größeren Erfolg hatte: La partie de chasse de Henri IV. Ein Stück von zugleich rührendem und volksthümlichem Charakter, dem eine Anecdote aus dem Leben des beliebten französischen Königs zu Grunde liegt. Es war die Zeit, wo diese Art Stücke, welche schon immer auf der spanischen Bühne Glück gemacht hatten, ganz allgemein in die Mode kamen. Collé überarbeitete auch verschiedene ältere Stücke, wie Le menteur; La mère coquette; L'esprit follet, für den Geschmack seiner Zeit.

Inzwischen wurde das sentimentale Familien-Drama besonders

*) Sie erschienen unter dem Titel Théâtre de société. Paris 1768. 2 Bde. und 1777 3 Bde.

von Mercier, Sedaine, Desforges und Beaumarchais weiter fortgebildet.

Louis Sebastian Mercier am 7. Juni 1740 zu Paris geboren und eben daselbst am 25. April 1814 gestorben, nannte sich selbst einen Vielschreiber. Er begann mit epischen Dichtungen, ging dann zum Roman über, betrat 1769 auch das Theater und erwarb mit seinen vielen vom englischen, deutschen und italienischen Drama beeinflußten Stücken viel Beifall. Es mögen von ihnen nur Jenneval ou le Barnevelt français, Le déserteur; La brouette du vinaigrier; L'habitant de Guadeloupe; La maison de Molière; Jean Hennuyer genannt werden.*) Durch seinen Essai sur l'art dramatique (Amsterdam 1773) hatte er die Schauspieler des Théâtre français beleidigt, was ihn nöthigte, seine Stücke längere Zeit in der Provinz aufführen zu lassen. Die genannte Schrift ist weniger eine Theorie des Dramas, als ein rhetorisches Raisonnement über das letztere zu Gunsten des gefühlvollen Dramas. Der vornehmste Zweck des dramatischen Dichters ist nach ihm nämlich der, das Herz der Menschen dem Mitleid zu öffnen. Dieses kann ihm nicht weich genug gestimmt werden. Der Dichter kann dafür nicht Mittel genug in Bewegung setzen. Die Empfindsamkeit ist ihm das heilige Feuer, das man niemals verlöschen lassen soll. Auf ihr beruht nach ihm das ganze moralische Leben. „Die Seele des Menschen, heißt es S. 12, läßt sich nach dem Grade der Erregung beurtheilen, den sie im Theater zeigt." Mercier hat sich auch in der That in Wirkungen dieser Art überboten. Er hat die Kunst, zu rühren, zu einer Gefühlsquälerei gemacht.

Eine andere Seite der Mercier'schen Principien ist die Forderung, das Volksleben, die Gegenwart auf die Bühne zu bringen. Es kündigt sich ein revolutionärer Zug darin an. Daher auch, wie sehr man sein Buch damals anfeindete und verspottete, manche von seinen Lehren später zur Ausführung gebracht werden sollten. Mit seiner Vorliebe für das Volksthümliche und das Individuelle hängt auch sein Enthusiasmus für Shakespeare zusammen. Das Volksthümliche in diesem Dichter ist das, was demselben, nach ihm, die Unsterblichkeit sichert. Er erscheine den Franzosen nur lächerlich, weil der Neid, die Beschränktheit und der böse Wille ihnen den-

*) Sein Théâtre erschien Amsterdam 1778—84. 4 Bde.

selben entstellt gezeigt hätten. „Jede Individualität, heißt es an einer andern Stelle, hat ihre besondere Eigenthümlichkeit. Lest Richardson, lest Shakespeare und seht, was Alles in der Seele eines einzigen Menschen vorgeht und ob es deren zwei giebt, die genau dasselbe Gesicht und dieselbe Haltung haben.“ Mercier's Ansichten wirkten wie seine Stücke damals besonders nach Deutschland herüber. 1802 übersetzte er Schiller's Jungfrau von Orleans. Seine Satire Contre Racine et Boileau (1808) trug später ohne Zweifel nicht wenig dazu bei, das französische classische Drama um seine Herrschaft zu bringen. Sein bedeutendstes Werk ist sein Tableau de Paris (12 Bde. Amsterdam 1782—88) worin er die Sitten des Pariser Lebens in zum Theil frischen und kräftigen Zügen schildert. Es nöthigte ihn zur Flucht nach der Schweiz, von wo er erst bei Ausbruch der Revolution zurückkehrte. Er redigirte nun die Annales patriotiques und La chronique du mois. Als Mitglied des Convents stimmte er gegen den Tod Ludwigs XVI. Im Rath der 500 zählte er zur republikanischen Partei. Er war ein Schriftsteller von Geist, Enthusiasmus und Feuer, aber zu oberflächlich und zu sehr von Widersprüchen bewegt, die ihm zum Bizarren und Geschmacklosen verleiteten. Man hat ihn wegen seiner Neigung zum Paradoxen wohl auch den Affen Rousseau's genannt.

Michel Jean Sédaine, geboren zu Paris 4. Juli 1719, gestorben ebendaselbst 17. Mai 1797, gehört auf diesem Gebiete zu den liebenswürdigsten und frischesten Erscheinungen der Zeit. Er hat nur wenige Dramen geschrieben, von denen Le philosophe sans le savoir (1765) und La gageure imprévue (1768) besonders beliebt waren. Das erste wird zu den besten Lustspielen der französischen Bühne gerechnet. George Sande gab in Le mariage de Victorine (1851) dazu eine Fortsetzung. Man kennt auch noch ein fünfactiges Drama, Paris sauvé, von ihm. Sédaine war von ärmlicher Herkunft, hatte nur eine mangelhafte Erziehung genossen, und mußte, um seine Familie zu erhalten, nach seines Vaters, eines Architekten, Tode zum Maurerhandwerk greifen. Der Architekt Buron, bei welchem er arbeitete und der sein Talent erkannte, hob ihn allmählich empor. Sédaine hatte später die Genugthuung, den Enkel desselben, den berühmten Bildhauer David, erziehen zu können. Seine Opern, an denen man die schöne Natürlichkeit rühmt, machten ihn zu einem der beliebtesten Schriftsteller von Paris. Philidor, Monsigny, Gretry haben ihm zu nicht

geringem Theil ihre Triumphe zu danken. Besonders wurde an ihm die Originalität noch geschätzt; daher Voltaire, als er vorgestellt diesem wurde, zu ihm gesagt haben soll: „Ah, Monsieur Sédaine! c'est vous qui ne volez rien à personne?“ „„„Je n'en suis pas plus riche““, habe der philosophe sans le savoir dem, der es von sich wußte, erwidert. Sédaine's Werke erschienen Paris 1760 und 1776 4 Bde., eine Auswahl Paris 1813. David und die Fürstin Salm haben Lobreden auf denselben geschrieben.

Pierre Jean Baptiste Choudard Desforges, 1746 zu Paris geboren und ebendaselbst 1806 gestorben, studirte Arzneiwissenschaft, versuchte sich dann als Maler, fristete längere Zeit sein Leben mit Copiren von Noten, wurde Polizeioffiziant und beschloß seine wechselvolle Laufbahn als Schauspieler und Bühnendichter. Als ersterer war er drei Jahre in Petersburg (1779—82.) Nach seiner Rückkehr von dort, verließ er die Bühne und widmete sich nur noch der Schriftstellerei. Sein Hauptwerk ist das fünfactige Lustspiel Tom Jones à Londres (1782). Es ist nach dem Fielding'schen Roman gearbeitet und wie fast alle seine Lustspiele, von denen Les marins und Le sourd ou l'auberge noch genannt werden mögen, in Versen geschrieben. Es interessirt durch die lebendige, spannende Führung der Handlung, durch packende Situationen und den leichtflüssigen Dialog.

Eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete des französischen Drama's im 18. Jahrhunderte und eine der interessantesten und eigenthümlichsten auf dem des geistigen Lebens dieser Zeit überhaupt, ist Beaumarchais. So viele Vergleichungspunkte sein Charakter und sein Leben mit denen Voltaire's auch darbietet, so groß ist doch andrerseits wieder die Verschiedenheit beider, was sich zum großen Theil aus der Stärke der Eigenthümlichkeit eines jeden von ihnen, zum Theil aber auch daraus erklärt, daß sie, obschon Kinder und Producte desselben Jahrhunderts, doch fast durch ein Menschenalter von einander getrennt sind. Beiden war jene leichtbewegliche Vielseitigkeit des Geistes gemein, welche sie der Frivolität und den Mißbräuchen der Zeit, die sie mit so scharfen Waffen bekämpften, doch wieder so zugänglich machte. Aber Voltaire, zum Gelehrten erzogen, besaß bei einer umfassenderen und zum Theil auch anders gerichteten geistigen Begabung zugleich eine tiefere Bildung und war bei einer ungleich größeren Frivolität doch eine tiefere Natur, als Beaumarchais, der ursprünglich

nur für den Stand und Beruf seines Vaters erzogen worden war. Beide waren ihr ganzes Leben bemüht, sich eine unabhängige einflußreiche, glänzende Stellung zu schaffen, bei Voltaire traten diese Anstrengungen aber gegen die idealeren Bestrebungen seines Geistes zurück. Er fühlte sich vor Allem zum Vertreter und Vorkämpfer des literarischen und geistigen Lebens seiner Zeit berufen und erkannte in dem Kampf für die Freiheit und Unabhängigkeit dieses letzteren gegen den Mißbrauch der Gewalt und Autorität seine vornehmste Aufgabe, die zu erfüllen, ihm innerstes Bedürfniß war. Beaumarchais war dagegen vor Allem ein kühner, großartig angelegter, unternehmungslustiger Geschäftsmann, welcher die übrigen Talente seines reichen Geistes mehr nur zum Schmuck seines Lebens, zur Befriedigung gelegentlicher künstlerischer und poetischer Anwandlungen oder als Waffe gegen die wider ihn gerichteten Angriffe verwendete.

Wie Voltaire führte auch er, und fast noch energischer, als dieser, einen unbarmherzigen und vernichtenden Krieg gegen seine Widersacher, und gegen gewisse Mißbräuche und Uebelstände der Zeit, letzteres aber nur, wenn er von ihnen vorher selber betroffen war, während Voltaire sich auch zum Anwalt anderer Unterdrückten, zum Kämpen gegen das Unrecht überhaupt machte.

Pierre Augustin Carron,*) am 24. Jan. 1732 zu Paris geboren, entstammte einer alten protestantischen Familie. Obschon sein aus Lay (Provinz Brie) gebürtiger Vater bei seiner Uebersiedelung nach Paris (1721) dem calvinistischen Glauben entsagt hatte und zum Katholicismus übergetreten war, so scheint sich doch etwas vom dem Geiste des ersteren in seiner Familie erhalten zu haben und auf seine Kinder, insbesondere auf Augustin, übergegangen zu sein. André Charles Carron, der Vater, war Uhrmacher, ein Handwerk, welches schon lange in der Familie gewesen war und für welches auch Augustin, der einzige Sohn von sechs Kindern, wieder bestimmt wurde. Er hatte nur kurze Zeit die Schule von Alfort besucht, als er bereits in das Geschäft des Vaters eintreten mußte, aber gerade genug gelernt, um, wie aus einer an seine in Spanien lebende Schwester

*) Loménie, Beaumarchais et son Temps, Paris 1856. 2 Bde. — d'Heylli und de Marescot, Oeuvres complètes und Théâtre complet de Beaumarchais. Paris 1869. 4 Bde. — St. Beuve, Causeries du lundi 6 v. — Hettner, a. a. O. II. — St. Beuve, Mémoires de Beaumarchais. Paris 1857.

gerichteten poetischen Epistel hervorgeht, sich als ein ebenso frühreifes Bürschchen, wie später sein Page Cherubim, selber zu zeigen. Die Folge war, daß ihn der Vater, der ihn sehr liebte, zum Schein aus dem Hause wies, und nicht eher wieder bei sich aufnahm, als bis er sich schriftlich verbindlich gemacht, sich fortan einem ziemlich strengen Hausreglement aufs Unweigerlichste zu unterwerfen. Die Liebe und Achtung für seinen Vater und die Energie seines Willens waren so groß, daß sie den leichtfertigen Hang seiner Natur überwanden. Ohne, wie es scheint, weiteren Grund zur Klage zu geben, widmete er sich nun mit Beharrlichkeit dem ihm aufgedrängten Berufe, und gab auch hierin Beweise seiner seltenen Intelligenz, da er mit einigen in jener Zeit Aufsehen erregenden Erfindungen in demselben hervortrat. Er hatte dieselben aber unvorsichtigerweise einem andern Uhrmacher mitgetheilt, der, dieses Vertrauen mißbrauchend, diese Verbesserungen für seine eigenen Erfindungen ausgab. Dies rief ihn zum ersten Mal und gleich mit großem Erfolg in die publicistische Arena, in die er so oft noch zum Kampfe herabstieg, aus der er so oft noch als Sieger hervorgehen sollte. Der hieraus entspringende Rechtsstreit, der zu seinen Gunsten entschieden wurde, hatte ihn zu einer Art öffentlicher Persönlichkeit gemacht, und sogar die Aufmerksamkeit des Hofes auf ihn gezogen. Der König ließ sich seine Erfindung persönlich von ihm erklären und nachdem er ihn mit Bestellungen darauf beehrt, gehörte es zum guten Ton, diesem Beispiel zu folgen. Zu diesem geschäftlichen Siege sollte sich aber noch ein anderer gesellen, den er durch seine anziehende, jugendliche Erscheinung über das Herz der schönen Frau eines alten, hinfälligen Hofbeamten, des königlichen controleur clerc d'office Mr. Francquet, gewann. Dieses Verhältniß, dem Beaumarchais keinen Widerstand entgegensetzte, sollte verhängnißvoll für seine ganze Zukunft werden, da es den Anfang einer Kette bildet, an die sich Glied für Glied die weiteren Begebenheiten seines abenteuerlichen, wechselvollen Lebens anschlossen. Mr. Francquet trat ihm nach einigen Monaten seine Stelle gegen eine lebenslängliche Rente ab, die er jedoch nicht lange genießen sollte, da er nur kurze Zeit später verschied. Beaumarchais trat, soweit dies noch nöthig war, in dessen ehelichen Rechte nun ein, indem er am 22. November 1756 sich Madame Francquet vermählte, und nach einer kleinen Besitzung derselben den Namen eines Sieur de Beaumarchais annahm. Erst im Jahre 1761, nach

dem schon 1757 erfolgten Tod seiner ersten Frau, erlangte er aber durch die käufliche Erwerbung des Amts eines königlichen Secretärs den mit demselben verbundenen Adel, was seinen Vater zur Aufgabe des Uhrmacherhandwerks zwang. Doch nicht nur durch seine mechanische Geschicklichkeit, nicht durch das Anziehende seiner liebenswürdigen Persönlichkeit allein sollte Beaumarchais bei Hofe sein Glück machen. Mehr noch trug sein, schon von früher Jugend gepflegtes und entwickeltes Talent zur Musik hierzu bei. Besonders war es sein vorzügliches Harfenspiel, welches das Interesse des Königs und seiner Töchter erregte. Er wurde der Lehrer der letzteren. Die Gunst, in welche er hierdurch bei diesen Damen trat, rief aber Neid und mancherlei Intriguen hervor, bei deren Bekämpfung er ebenso seine geistige Ueberlegenheit, wie seine ritterlichen Eigenschaften zu zeigen Gelegenheit fand. Sie hatte aber auch die Verbindung mit dem großen Geschäftsmanne Paris Du Verney zur Folge, welche, so vielversprechend sie anfangs war, später noch so verhängnißvoll für ihn wurde. Du Verney, welcher die Aufmerksamkeit des Königs bisher vergeblich auf eine von ihm gegründete Militärschule zu ziehen bemüht gewesen war, bediente sich jetzt und mit raschem Erfolg jenes Einflusses Beaumarchais'. Die Dankbarkeit des Finanziers riß diesen nun mit in die Vogue der Speculation, die er sofort im großen Stile erfaßte und hierdurch unter andrem auch die Mittel zu jenem Ankauf des königlichen Secretariats erwarb.

Beaumarchais war schon ein wohlhabender angesehener Mann geworden, als das Zerwürfniß Clavijo's mit seiner Schwester Louise in Madrid zum Ausbruche kam. Die Liebe zu seiner Familie, die eine der schönsten Seiten in seinem Leben bildet, trieb ihn sofort zur Wiederherstellung der beleidigten Ehre der Schwester an. Die Sache verlief anfangs in der von Goethe geschilderten Weise, nur daß sie in Wirklichkeit nicht den tragischen Ausgang nahm. Beaumarchais verlangte von Clavijo nichts, als eine Ehrenerklärung, um seine Schwester an einen seiner Freunde in Frankreich verheirathen zu können. Clavijo stellte dieselbe nach längerem Zaudern aus. Louise kehrte nach Frankreich zurück, ohne daß es jedoch zu der geplanten Heirath kam. Sie ging in ein Kloster.

Bei dieser Gelegenheit zeigte sich, wie noch so oft, die Beweglichkeit des Beaumarchais'schen Geistes im glänzendsten Lichte. Denn nicht nur

als der ritterliche Vertheidiger der Ehre der Schwester, auch als der kecke unternehmende Geschäftsmann war er, mit den weitfliegendsten Plänen, nach Madrid gekommen, wo er daher noch lange nach Schlichtung des Clavijo'schen Handels verweilte und wie es bei Loménie heißt, sich in einem Wirbel von Geschäften, Unternehmungen, Vergnügungen, Festen, Liebes- und anderen Abenteuern bewegte. Er war hier Figaro und Almaviva zugleich. „Je travaille, schreibt er an seinen Vater, j'écris, je confère, je répresente, je combats — voilà ma vie." Er ist mit einmal der Mittelpunkt der ganzen vornehmen Gesellschaft der Hauptstadt, immer bereit, wie sein Handel mit dem dortigen russischen Gesandten beweist, jede gesellschaftliche Zurücksetzung in eklatanter Weise zu ahnden und sich die glänzendste Genugthuung zu ertrotzen.

Erst nach der Rückkehr aus Spanien wendete sich Beaumarchais, der sich bisher nur ganz gelegentlich poetisch und literarisch versucht hatte, dem Drama zu. Das Sujet seiner Eugénie, mit welcher er 1767 hervortrat, zeigt eine gewisse Aehnlichkeit mit der Hauptbegebenheit des Goldsmith'schen Vikar of Wakefield; die letzten Akte weisen noch überdies auf die Novelle Le Comte de Belflor in dem Diable boiteux des Le Sage hin. Beaumarchais erscheint darin als ein Schüler und Nachfolger Diderot's, wozu er sich auch im Vorwort bekennt. Wenn er hier gegen das heitere Lustspiel bemerkt, daß dieses entweder der Moral völlig entbehre, oder letztere wenigstens nie tief sein könne und ihren Zweck daher meistens verfehle, so ist letzteres seiner Eugénie auch selbst zum Vorwurf zu machen, da die aus ihr zu ziehende Moral eine sehr bedenkliche ist. Das war es denn auch, was der Herzog von Nivernois, den Beaumarchais noch vor der Aufführung um sein Urtheil befragt hatte, hauptsächlich dagegen einwendete. „Ich gestehe — heißt es bei ihm — daß ich alle Mühe habe, mich mit der Rolle des Verführers in Einklang zu bringen, welcher im ersten Acte ein Nichtswürdiger ist, der nachdem er mit Ueberlegung und ohne Gewissen ein tugendhaftes Mädchen durch eine falsche Heirath betrogen und zur Mutter gemacht, eine Andere heirathen will, und für den man sich schließlich doch, ebenso wie er Gnade vor Eugenien findet, interessiren, ja, den man entschuldigen soll. Es wird noch vieler Vermittlungen bedürfen, um diesen Zweck zu erreichen."

Beaumarchais beherzigte, wie in noch verschiedenen anderen Punkten, die Einwände des einsichtigen Herzogs. Er fügte daher jenen Zug der 9. Scene des letzten Aktes noch ein, daß Eugénie den reuigen Grafen anfangs zurückweist. Indeß entkräftet dies jene Einwände noch nicht. Die vom Dichter vorgespiegelte Möglichkeit einer so raschen Umkehr des gewohnheitsmäßigen Lasters zur Tugend dürfte auf schwache Gemüther mehr im Sinne einer Aufforderung zu jenen, als zu dieser wirken. Beaumarchais hatte die Handlung ursprünglich in Frankreich spielen lassen, obschon er Voraussetzungen wählte, welche auf englischen Sitten beruhen, in Frankreich aber nicht vorkommen konnten. Erst auf den Rath des Herzogs machte er England zum Schauplatze seiner Begebenheit. Auch jetzt sind die Voraussetzungen noch immer gewagt, die Situationen gekünstelt. Die Schwächen treten gegen den Schluß hin um so stärker hervor, als die ersten drei Akte ungleich besser und sorgfältiger gearbeitet sind. Immer aber zeigt sich darin gegen die Diderot'schen Dramen ein bedeutender Fortschritt. Die bürgerliche Schwerfälligkeit und Breite, die sentimentale Rhetorik und Dialektik des letzteren ist hier verschwunden. Es weht uns der Geist einer neuen Zeit an, welcher es kaum glaubhaft erscheinen läßt, daß der Père de famille und die Eugénie nur neun Jahr auseinander liegen und fast unter den gleichen Verhältnissen entstanden sind. Der Ton ist weltmännischer, freier, eleganter, die Sprache bündiger, belebter, dramatischer. Dabei fehlt es dem Stück nicht an bedeutenden einzelnen Zügen. Besonders bemerkenswerth aber ist, mit welchem Eifer Beaumarchais sich Diderot's Winke über das Malerische der dramatischen und schauspielerischen Action zu Nutze gemacht. Zwar ging er vielfach dabei ins Kleinliche, besonders in den pantomimischen Spielen, welche er zwischen die Akte gelegt.*) Fréron, der gefürchtete Kritiker der Année littéraire, spottete mit Recht über diese und ähnliche nichtssagende scenische Vorschriften. Er übersah aber ganz die eigentliche Bedeutung des Diderot'schen Prinzips, dessen Vorzüge später

---

*) So besteht z. B. das dem ersten Akte folgende Jeu d'entreacte nur in Nachstehendem: Ein Diener tritt ein. Er setzt die um den Theetisch stehen gebliebenen Stühle an den ihnen zukommenden Ort und rückt den Tisch an die Wand, nachdem er das Cabaret fortgetragen. Hierauf nimmt er die auf den Fauteuils herumliegenden Pakete weg und entfernt sich, indem er nochmals gesehen, ob Alles in Ordnung ist.

in Beaumarchais' Barbier von Sevilla, noch mehr aber in dessen Figaro's Hochzeit so glänzend und wirkungsvoll hervortreten sollten.

Das Publikum war in hohem Grade auf das Stück eines Mannes gespannt, welcher zwar schon so oft das öffentliche Interesse erregt hatte, als Schriftsteller bis jetzt aber völlig unbekannt war, durch allerlei künstliche Mittel jedoch eine gewisse Spannung auf sein Werk zu erzeugen verstanden hatte. Die Aufnahme der ersten, am 29. Januar 1767 stattfindenden Vorstellung war eine getheilte. Die beiden letzten Akte schädigten die Wirkung der ersten. Die Kritik sprach sich meist ungünstig darüber aus. *) Indessen gewann sich das Stück durch die Wiederholungen in immer rückhaltloserer Weise den Beifall des Publikums.

Dem Berichte Fréron's ist in diesem Punkte ganz zu vertrauen. „Eugénie — heißt es bei ihm — welche am 29. Januar zum ersten Mal dargestellt wurde, fand eine ziemlich ablehnende Aufnahme, so daß der Erfolg einer Niederlage fast gleich kam. Das Stück hat sich aber seitdem durch Kürzungen und Besserungen in glänzender Weise gehoben. Es hat das Publikum lange beschäftigt und dieser Erfolg gereicht unseren Schauspielern zu großer Ehre.“ Dieses nicht gerade wohlwollende Urtheil hebt sich noch vortheilhaft von demjenigen Grimm's ab, bei welchem es heißt: „Es wäre ohne Zweifel besser gewesen, gute Uhren zu machen, als eine Stelle bei Hofe zu kaufen, den Eisenfresser zu spielen (was sich wohl auf Beaumarchais' Duell mit dem Chevalier des C., und seine Stellung als Lieutenant général des Chasses bezog, die er inzwischen erworben hatte), und schlechte Stücke zu schreiben.“ Das schlechte Stück, in welchem Grimm nur einen einzigen guten Zug, der aber wirklich ein guter ist, zu finden gewußt, nämlich den Ausruf Eugénie's beim Anblick Clarendon's im letzten Akte: „J'ai cru le voir!“ hat sich gleichwohl bis heute auf der französischen Bühne erhalten.

Wenn Loménie sagt, daß bereits durch dieses Stück der Geist einer gewissen Opposition gegen die gesellschaftlichen Vorrechte und deren brutale Ausbeutung gehe, so tritt doch diese Opposition lange nicht so offen und entschieden, wie aus manchem früheren Stücke hervor.

*) D'Heylli und De Marescot haben in dem oben angeführten Werke einen Theil der Urtheile über die einzelnen Stücke zusammengestellt.

Noch weniger läßt sich eine solche Tendenz von seinem zweiten, am 13. Januar 1770 zu erster Aufführung gelangten Stücke, Les deux amis, behaupten, welches vom Dichter ebenso wie das vorige als Drama bezeichnet worden ist. Es leidet zu sehr an der Spitzfindigkeit des darin zur Darstellung gebrachten Ehrbegriffs und an dem Erkünstelten der aus ihm entwickelten Empfindungen — auch wird hier und da die Schwäche der Motive zu fühlbar, als daß es sich eine andauernde Theilnahme hätte gewinnen können. Erlitt es auch nicht gerade eine Niederlage, so war doch die Aufnahme Seitens der Kritik eine ablehnende, Seitens des Publikums eine kühle, so daß mit der 11. Vorstellung die Wiederholungen desselben geschlossen wurden. Ein im Jahre 1783 gemachter Versuch der Wiederaufnahme blieb gleichfalls ohne Erfolg.

Obschon das in diesem Drama aufgeworfene Problem keineswegs glücklich behandelt ist, so war es doch an sich von einem ganz neuen Interesse, was, wie ich glaube, nicht genug anerkannt worden ist. Beaumarchais wollte darin den Widerspruch, in welchen das natürliche Gefühl eines edelmüthigen Herzens mit dem Wortlaut des Gesetzes und den davon abgeleiteten conventionellen Begriffen der bürgerlichen Ehre gerathen kann, in ergreifender Weise zur Darstellung bringen. Auch in Bezug auf die technische Behandlung der Sprache und einzelner Scenen hätte das Stück zu seiner Zeit nicht so geringschätzig beurtheilt werden sollen. So sagte Fréron z. B. „Wenn Herr von Beaumarchais nicht das enge und platte Genre verläßt, für welches er sich entschieden zu haben scheint, rathe ich ihm nicht, nach den Ehren der Bühne weiter zu trachten.“ Die originelle Schönheit des Verhältnisses zwischen Pauline und dem jüngeren Melac, in welchem vielleicht eigene Erlebnisse nachklingen mochten, ist dagegen schon immer gewürdigt worden (z. B. von Bachaumont, Mémoires secrets).

Kurze Zeit nach Erscheinen der Deux amis, am 17. Juli 1770, starb Paris Duverney. Beaumarchais, der ununterbrochen mit ihm in Geschäftsverbindung gestanden, hatte sein Conto bei ihm am 1. April d. J. soweit beglichen, daß ihm noch ein Guthaben von 15000 fr. bei demselben verblieb, worüber er einen von ihm unterschriebenen Schein besaß. Der Graf von La Blache, Duverney's Erbe, erklärte jedoch diese Unterschrift für gefälscht, wogegen er selbst den Anspruch auf eine Forderung von 139000 fr. erhob. Es kam zum Proceß

und die von Loménie über diesen Gegenstand mitgetheilte Correspondenz zwischen Duverney und Beaumarchais, welche damals den Gerichten vorlag, läßt keinen Zweifel darüber, daß Beaumarchais völlig im Rechte war. Auch ward dies in erster Instanz anerkannt. Allein La Blache wendete sich nun an's Parlament, von welchem Beaumarchais verurtheilt wurde, obschon er sich den Berichterstatter Goëzmann gewonnen zu haben glaubte. Die Beeinflussung dieses letzteren war aber nicht von Beaumarchais ausgegangen, vielmehr hatte sich die Gattin Goëzmann's durch den Buchhändler Lejay erboten, für ein Geschenk von 200 Louisd'or und eine Vergütung von 15 Louisd'or an den Secretär ihres Mannes, diesen zu seinen Gunsten zu stimmen, im Weigerungsfalle aber das ihr dafür gezahlte Geld wieder zurückzuzahlen. Madame Goëzmann zahlte jedoch nur die 200 Louisd'or zurück; was Beaumarchais nun zum Ausgangspunkte eines ganz neuen Prozesses machte, bei dem es sich natürlich nicht um die von jener Dame widerrechtlich zurückgehaltenen 15 Louisd'or sondern darum handelte, die Bestechlichkeit des Parlaments und die Hinfälligkeit des gegen ihn erlassenen Urtheilsspruchs darzuthun. Denn gewiß hatte Beaumarchais Grund zu der Annahme, daß sein Proceß nur deshalb verloren ging, weil der Graf von La Blache an Goëzmann noch eine größere Summe, als er, gezahlt hatte.

Goëzmann war in eine verzweifelte Lage gekommen, er leugnete die Bestechung seiner Gattin geradezu ab und reichte dann seinerseits eine Klage auf Verläumdung gegen Beaumarchais ein. Es war vorauszusehen, daß das Parlament alles aufbieten würde, sich durch die Verurtheilung eines seiner bedeutendsten Mitglieder nicht selbst mit zu comprimittiren. Allein die Streitschriften, welche Beaumarchais jetzt gegen Goëzmann und das Parlament, sowie gegen deren Vertheidiger schleuderte und in denen er sie mit allem Aufwand seines reichen Geistes, seines vielseitigen Talentes und mit der Begeisterung für das beleidigte Rechtsgefühl dem Spott, dem Gelächter, der Verachtung seiner Landsleute preisgab, gewann dem von der öffentlichen Meinung bereits ganz Fallengelassenen diese in einem solchen Grade wieder zurück, daß sich einer der flammendsten Sätze seiner vierten und letzten Streitschrift in dieser Sache bewahrheiten sollte, der Satz: „Die Nation sitzt zwar nicht auf den Bänken derer, die Recht sprechen, aber ihr majestätisches Auge wacht über ihren Versammlungen. Wenn

sie auch nie der Richter der Parteien ist, so ist sie doch jederzeit der Richter der Richter."

Madame Goëzmann wurde zur Zurückerstattung der 15 Louisd'or und zur Blame verurtheilt, aber auch Beaumarchais ward wegen Bestechung für infam und hierdurch aller seiner bürgerlichen Rechte für verlustig erklärt, was indeß keineswegs hinderte, daß am folgenden Tage fast das ganze vornehme Paris, der Prinz Conti und der Herzog von Chartres an seiner Spitze, bei ihm vorfuhr und das Volk ihn als Märtyrer feierte. Das Parlament hatte mit dieser Verurtheilung sich selber den Todesstoß gegeben. Seine Mitglieder sanken zu solcher Verachtung herab, das sie sich kaum öffentlich zeigen konnten, und wenn es auch unter Ludwig XV. das Leben noch kümmerlich fristete, so war seine Auflösung doch eine der ersten Regierungshandlungen seines Nachfolgers.

Dieser Erfolg erklärt sich freilich zum großen Theil aus der Mißliebigkeit dieser Körperschaft selbst, welche im Jahre 1771 vom Kanzler Maupeou zur Stärkung der königlichen Macht nach vorausgegangener Auflösung der alten oppositionellen Parlamente interimistisch an deren Stelle gesetzt worden war. Denn mit so viel Uebelständen die letzteren auch immer behaftet waren, so sah doch in ihnen das Volk noch eine Art von Schutz gegen die Uebergriffe des Hofs und der Geistlichkeit, wofür die wenigen Verbesserungen, mit denen man die neuen gefügigeren Parlamente ausgestattet hatte, um sie der Nation annehmbarer zu machen, keinen Ersatz boten. Die nur eben etwas zum Schweigen gebrachte Mißstimmung flammte daher unter dem Einflusse der Beaumarchais'schen Vertheidigungsschriften aufs Neue empor und es darf wohl gesagt werden, daß der Sturz des Parlaments Maupeou eine Niederlage des Königthums und der Anfang der gegen die königliche Autorität gerichteten Bewegungen war, aus denen die Revolution endlich hervorwuchs.

Merkwürdigerweise zog Ludwig XV., sowie später sein Nachfolger, denselben Mann, welcher ohne es zu wollen, dem Königthum diesen Schlag versetzt hatte, und ihm auch noch andere Niederlagen beibringen sollte, um eben der Eigenschaften willen, die er dabei entfaltet hatte, fast unmittelbar darauf in seinen persönlichen Dienst.

Wie hoch Beaumarchais sich auch von der öffentlichen Meinung getragen sah, war seine Lage durch die doppelte Verurtheilung, die er

erfahren, doch eine verzweifelte. Seines Vermögens, seiner Ehren und bürgerlichen Rechte, ja aller Errungenschaften langjähriger Arbeit verlustig, sollte er nun mit dem Haß gegen seine Feinde, mit der brennenden Ehrbegier, dem Streben nach Macht und großer umfassender Wirksamkeit im Herzen den Kampf mit der Welt und dem Leben aufs Neue beginnen. Er war der Mann nicht, sich die Ziele dabei niedriger, als früher zu stecken, aber aller Hilfsmittel beraubt, die mit einiger Wahrscheinlichkeit dazu hinführen konnten, glaubte er, nicht allzu wählerisch bei denjenigen sein zu dürfen, die sich ihm darboten, zumal er auf seine Thätigkeit als dramatischer Dichter zu rechnen nicht in der Lage war, da er bisher keinen Ertrag davon bezogen hatte und mit seinem neuesten Erzeugnisse, dem Barbier de Seville, welcher mitten in den Wirren seines mit dem Grafen von La Blache geführten Prozesses entstanden war, nach allen Seiten auf Widerstand stieß.

So trat denn Beaumarchais für einige Zeit als geheimer Agent in den persönlichen Angelegenheiten Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. unmittelbar in deren Dienste. Es handelte sich dabei um Unterdrückung gewisser gegen Madame du Barry, sowie später gegen Maria Antoinette gerichteten und noch im Entstehen begriffenen Schmähschriften. Was den Ministern Ludwigs XV. nicht gelungen war, hoffte nun dieser von der Geschäftsgewandtheit und Energie des in seinen Augen doch wohl nur für einen gefährlichen Abenteurer geltenden Mannes zu erreichen, und irrte sich hierin nicht. Beaumarchais gab sich diesen Geschäften mit einer Geschmeidigkeit und Umsicht, mit einer Zähigkeit und Opfermüthigkeit hin und führte, besonders das zweite, unter den wunderlichsten Abenteuern und Gefahren in so selbstloser und ehrenhafter Weise durch, daß er sich, wenn auch nicht das Vertrauen Ludwigs XVI., so doch das seiner Minister erwarb. Allerdings hatte Beaumarchais hierbei unausgesetzt das Ziel im Auge, sich nicht nur seine verlorenen Rechte und Besitztitel zurückzuerwerben, sondern sich eine Stellung und einen Einfluß zu schaffen, der ihn noch weit über die früheren hob und seinem unternehmungseifrigen Geiste volles Genüge bot. Der Ausbruch des nordamerikanischen Freiheitskrieges, an den er sofort die großartigsten Pläne knüpfte, gab hierzu willkommene Gelegenheit. War es doch Beaumarchais, welcher der Regierung Ludwigs XVI. zuerst den Gedanken einer heimlichen Unterstützung der aufständischen

Amerikaner einflößte, worin er ein Mittel erkannte, Frankreich von der durch den Pariser Frieden (1763) auferlegten Schmach zu befreien. Obwohl Ludwig XVI. diesem Gedanken sich anfangs verschloß, so gewann er durch die unablässig von Beaumarchais gemachten Vorstellungen doch sehr bald Einfluß auf die Politik seiner Regierung, deren geheimer Rath, im wirklichen Sinne des Wortes, jetzt Beaumarchais wurde, so daß man zuletzt, wenn auch nicht direkt, so doch indirekt darauf einging, indem man sich bereit erklärte, eine von ihm zum Zwecke der geheimen Unterstützung der kriegführenden Amerikaner zu gründende Compagnie, deren Mitglieder sich in dem einzigen Beaumarchais concentrirten, in jeder Weise zu unterstützen — eine Unternehmung, welche unstreitig sehr viel zu den Erfolgen der amerikanischen Waffen beigetragen, aber trotz der Kühnheit und der begeisterten Opfermüthigkeit, die Beaumarchais dabei entwickelte, von der Regierung der Vereinigten Staaten mit einem in der Geschichte vielleicht einzig dastehenden kleinlichen, krämerhaften Undank vergolten worden ist.

Es war dieser gegen Ende 1774 sich vollziehende Umschwung in der Lage und Stellung Beaumarchais, mit welchem wahrscheinlich die am 12. November dieses Jahres erfolgte Aufhebung des Maupeou'schen Parlaments, jedenfalls aber die am 6. September 1776 erfolgende Aufhebung des von ihm gegen Beaumarchais ausgesprochenen Urtheils zusammenhing, durch welche dieser in alle seine früheren Rechte eingesetzt wurde. Auch beseitigte er endlich die Hindernisse, welche der Aufführung des Barbier de Seville im Wege gestanden hatten, der nun am 23. Februar 1775 im Théâtre des Tuileries, in welchem die Comédiens français damals spielten, zur Aufführung kam.

Man hat dieses Stück fast allgemein als das geistreichste, lustigste und pikanteste Lustspiel des ganzen 18. Jahrhunderts bezeichnet. Was aber mochte Beaumarchais, welcher der heiteren Komödie vor Kurzem noch allen moralischen Werth abgesprochen hatte, wohl jetzt so völlig in diese seinen ersten dramatischen Versuchen abgewendete Richtung gedrängt haben? Sollte es jener Ausspruch Fréron's gewesen sein, welcher ihn auf dem Wege des sentimentalen bürgerlichen Drama's mit so viel Zuversicht jeden Erfolg absprechen zu sollen glaubte? Wahrscheinlicher erklärt es sich aber doch wohl schon daraus, daß Beaumarchais seinen Barbier de Seville ursprünglich als Oper geschrieben hatte.

In dieser Form war er bereits im Jahre 1772 entstanden, vom italienischen Theater, für welches er ihn componirt, aber zurückgewiesen worden. Er arbeitete ihn nun zu einem vieraktigen Lustspiele um, welches am 3. Jan. 1773 von den Schauspielern der Comédie française auch mit Acclamation angenommen wurden. Die Prozesse La Blache und Goëzmann verzögerten aber die Aufführung und als sie nun endlich für den 12. Februar 1774 angesetzt war, wurde sie plötzlich auf Grund der gegen ihren Inhalt erhobenen Anklagen polizeilich untersagt, weil man darin eine Menge auf das Parlament gerichteter Angriffe fürchtete. Beaumarchais, welcher ursprünglich nichts weiter als eine lustige Komödie zu schreiben beabsichtigt hatte, fügte erst jetzt verschiedene Anspielungen auf die Rechtszustände der Zeit, seinen Proceß und seine Gegner u. s. w. noch in sie ein. Der größere Umfang, welchen seine Comédie hierdurch erhielt, veranlaßte ihn aber auch, die Handlung statt auf vier, auf fünf Akte zu vertheilen, wodurch die Composition etwas aus ihren natürlichen Proportionen kam. Doch glaube ich kaum, daß Letzteres zum Mißerfolge des ersten Abends wesentlich beitrug, wohl aber dürfte eine gewisse Enttäuschung darauf eingewirkt haben, weil die darin verstreuten satirischen Anspielungen weit unter der hochgespannten Erwartung befunden wurden. Der Hauptgrund aber lag in der an diesem Abend mit großem Erfolg thätig gewesenen Kabale. Auch ohne die Kürzungen und die Rückführung auf die frühere Eintheilung in vier Akte würde der Erfolg am zweiten Abend ein besserer gewesen sein; er ward nun ein ganz außerordentlicher und die Beliebtheit des Stücks eine dauernde.*)

Die Fabel desselben und die meisten der darin vorgeführten Charaktere waren zwar nicht gerade neu. Nur die Figur des Figaro machte davon eine Ausnahme. Die Erfindung und Gestaltungskraft des Dichters zeigte sich hauptsächlich in der Eigenthümlichkeit und Frische der Behandlung des alten Stoffs und der alten traditionellen schematischen Theaterfiguren, die hierdurch ein neues Leben gewonnen hatten, ja überhaupt erst lebendig geworden zu sein schienen und eine geradezu sensationelle Wirkung und Anziehungskraft ausübten. Die spani-

*) Die Darstellung war ebenfalls eine vorzügliche. Préville spielte den Figaro, Bellecourt den Almaviva, Desessarts den Bartholo, Auger den Basilio, Melle Dolignу die Rosine. Bei d'Heylli und de Marescot findet man auch die hauptsächlichsten späteren Besetzungen.

schen Beurtheiler haben zwar viel an den Sitten auszusetzen gehabt, die sie durchaus nicht als spanische anerkannten. Auch hat das Stück in Spanien nie recht gefallen. In Frankreich hat dagegen das fremdartige, südliche Colorit und Costüm gewiß nicht wenig zu dem Reiz dieser Dichtung mit beigetragen.

Besonders die späteren Beurtheiler haben in diesem Lustspiel schon einen starken revolutionären Zug und eine tendenziöse Gegenüberstellung des aufstrebenden dritten Standes und der beiden anderen, bevorrechteten, Stände erkennen wollen. Ich kann dieser Ansicht nicht beipflichten. Was das Verhältniß Figaro's zu den übrigen Figuren des Stückes betrifft, so ist das ihm verliehene übermüthige Selbstgefühl, so ist seine geistige Ueberlegenheit eine ganz individuelle. Sie hat mit dem Gegensatze der Stände nichts oder doch nur sehr wenig zu thun, da er seinen Hauptangriff ja nicht auf den Grafen, in dessen Dienste er tritt, sondern auf den gleichfalls dem dritten Stande angehörigen Musiklehrer Basilio und den ärztlichen Charlatan Bartholo richtet. Figaro ist so wenig eine revolutionäre Natur als Beaumarchais selbst, wenn sie sich auch gelegentlich beide über bestehende Mißbräuche lustig machen, sie geißeln oder bekämpfen. Wohl aber ist von der Natur des Dichters selbst manches auf dessen Figaro mit übergegangen; sein lebhaftes Selbstgefühl, welches ihn antrieb seine geistige Ueberlegenheit ohne Rücksicht auf Stand und Rang gegen beide überall geltend zu machen, welches gegen jede gesellschaftliche Zurücksetzung, jede Verletzung der Ehre oder des Rechts reagirte und mit leidenschaftlicher Rücksichtslosigkeit, mit unermüdlicher Energie auf deren Wiederherstellung drang. Je tiefer er seinen Figaro gesellschaftlich herabgedrückt hat, je übermüthiger, spottlustiger dessen Naturell, je mehr dessen Umgebung gleichfalls mit Verstand und Schlauheit ausgestattet erscheint, um so wirkungsvoller und bedeutender mußte seine geistige Ueberlegenheit aber hervortreten.

In diesem letzten Umstand, in dieser feinen Behandlung der Gegensätze, die der ausgebildetsten Lebensklugheit nicht schlechthin die Dummheit, sondern nur den durch die Enge der Lebensanschauung beschränkteren Verstand, eine nur einseitiger gerichtete Schlauheit und Berechnung entgegenstellt, liegt zugleich noch ein weiterer Grund des ausdauernden Erfolgs dieser Dichtung, welche auch wiederholt auf dem Familientheater der Königin zu Trianon von den hohen Herr-

schaften selber gespielt worden ist. Es war jedoch gerade dieser Erfolg, welcher ein Zerwürfniß Beaumarchais' mit der Comédie française verursachen sollte.

Beaumarchais hatte der letzteren seine beiden ersten Stücke zum Geschenk gemacht. Er glaubte nun um so sicherer darauf rechnen zu sollen, daß man ihm diesmal das ihm gesetzlich zustehende Erträgniß aus eignem Antriebe anbieten werde. Gleichwohl waren 30 Vorstellungen vorübergegangen, ohne daß die Schauspieler dazu nur Miene gemacht. Endlich, am 30. Novbr. 1776, forderte Beaumarchais, durch dies ungentile Verfahren gereizt, aber die Abrechnung. Die Antwort ließ lange auf sich warten, bis er, doch ganz en passant nur, gefragt wurde, ob er denn wirklich Anspruch auf sein Autorenrecht zu machen beabsichtige, oder den Schauspielern sein Stück als Geschenk überlassen wolle. Er gab lachend zur Antwort: „Ob ich es gebe, ob nicht, das hat mit der Abrechnung gar nichts zu thun. Ein Geschenk wird erst dann zum Verdienst, wenn der Geber den Werth desselben vollkommen kennt." So schickte ihm denn die Comédie française im Januar 1777 nothgedrungen 4506 frcs. als den seinen Autorrechten entsprechenden Antheil an 32 Vorstellungen. Beaumarchais schickte das Geld aber zurück, indem er auf einer ausführlichen Abrechnung bestand. Die Comédiens sandten nun zwar eine solche, welche ein Erträgniß von 5400 frcs. für ihn ergab, jedoch augenscheinlich noch immer auf falschen Angaben beruhte. Beaumarchais, von diesem Betragen indignirt, machte jetzt seine Sache zu einer Angelegenheit der Autoren überhaupt. Er verlangte eine Sicherstellung der Rechte dieser letzteren, ein Ziel, welches er mit seiner gewöhnlichen Energie verfolgte. Auch erlangte er im Jahre 1780 eine neue gesetzliche Bestimmung darüber, welche für die Autoren aber doch nicht so befriedigend ausfiel, wie sie erwartet hatten, daher diese Angelegenheit in den Jahren 1791 und 1797 von ihm neu aufgenommen wurde, was endlich zu der Verordnung führte, welche noch heute das Verhältniß der Autoren zu den Theatern regelt, worauf ich später zurückkommen werde.

Marescot hat es wahrscheinlich gemacht, daß La folle journée bereits im Jahre 1778 verfaßt, aber erst im Jahre 1781 (jedenfalls vor 1. October) bei den Comédiens français eingereicht worden ist, welche das Stück gegen Ende des Jahres einstimmig annahmen. Auch scheint Melle Doligny, welche ursprünglich darin spielen sollte, das-

selbe schon 1779 in Händen gehabt zu haben. Diese Verzögerung würde sich hinreichend durch den eben berührten Streit zwischen Beaumarchais und den Schauspielern erklären, der erst 1780 zum Austrage kam. Diese Zahlen sind deßhalb von Wichtigkeit, weil sie erkennen lassen, daß der Dichter dieses Stück gerade in der Zeit seines höchsten Ansehens bei Hofe und bei der Regierung geschrieben hat, was den freien Ton zwar erklärt, den er sich darin herausnehmen zu dürfen glaubte, nicht aber annehmen läßt, daß er damit in bewußter Weise irgend eine revolutionäre Tendenz verbunden habe. Hatte er doch ursprünglich sogar die Absicht gehabt, das Stück dem Könige und der Königin selber zu widmen. Gleichwohl verbreitete sich kurz nachdem es der Censur zur Begutachtung vorgelegt worden war, welche mit nur einigen unbedeutenden Strichen die Erlaubniß zur Aufführung gab, das Gerücht, daß dieses Stück die destructivsten Tendenzen verfolge. Schlimmer noch war, daß dieses Urtheil vom Hofe, ja von Ludwig XVI. selbst mit ausgehen sollte. Dies läßt sich bei dem Verhältnisse, in dem Beaumarchais auch noch jetzt zur Regierung stand, nur daraus erklären, daß Ludwig XVI., obschon er sich der Talente und Gewandtheit des Dichters mit so großem Erfolge bedient hatte, doch ein geheimes Mißtrauen gegen ihn hegte, welches von den vielen Gegnern desselben bei Hofe geschäftig unterhalten wurde, denen es daher auch leicht fallen mußte, ein ungünstiges Vorurtheil gegen das Stück daselbst zu erwecken. Gewiß wenigstens ist, daß man dem König davon gesprochen und dieser es kennen zu lernen gewünscht hatte, worauf es ihm und zwar ohne Wissen des Autors gebracht worden war. Madame Campan erzählt, daß sie es ihm und der Königin vorlesen mußte. Obschon sich diese, wie man behauptet, sehr daran amüsirt haben soll, lautete das Urtheil des Königs doch abfällig; ja nach dem großen Monolog des letzten Aktes erklärte er sogar auf's Bestimmteste, daß dieses Stück niemals gespielt werden werde.*) Ohne Zweifel war dies sehr unklug, da es genügt hätte, vom Dichter die Unterdrückung der im Ganzen doch spärlichen politischen Stellen zu for-

*) Im Anfange hatte der König nur über schlechten Geschmack geklagt. Bei der Stelle über die Staatsgefängnisse aber rief er aus: Das ist abscheulich! Das wird niemals gespielt! Man müßte die Bastille zerstören, wenn die Darstellung dieses Stückes nicht als gefährliche Inconsequenz erscheinen soll. Dieser Mensch verspottet Alles, was man bei einer Regierung zu achten hätte.

dern, worauf dieser sicherlich eingegangen sein würde. Auch hatte der König, wie dies überhaupt von den meisten Beurtheilern gesagt werden muß, ganz übersehen, daß Figaro gerade bei dem so anstößigen Monologe, selbst in ein komisches Licht vom Dichter gestellt worden ist. Erhitzt er sich doch hier aus Eifersucht gegen etwas, das gar nicht stattfinden kann, weil es, schon ohne sein Zuthun, durch die List Susanne's und der Gräfin hintertrieben worden; daher ihm seine sich so heroisch aufspielende Einmischung auch nichts weiter einträgt, als eine tüchtige Ohrfeige vom Grafen, die er sehr kleinlaut incognito einsteckt, und eine ganze Serie derartiger Denkzettel von Seiten Susanne's, die diese ihm offenkundig überreicht. Fand es der König aber einmal angemessen, das Stück zu unterdrücken, so war es mindestens thöricht, die Darstellung, nachdem sie auf diese Weise zu einem politischen Ereigniß gemacht worden war, dem Andringen des Publikums nachgebend, schließlich doch zu erlauben, da nun nicht nur die Beziehungen, welche der Dichter wirklich hineingelegt, eine weit größere Bedeutung und Tragweite gewonnen hatten, sondern nun auch hinter Allem eine Beziehung gesucht und gewittert werden mußte.

Beaumarchais ließ sich durch das Verbot des Königs nicht abschrecken. Er folgte vielmehr dem von Molière bei dem Verbot des Tartuffe gegebenen Beispiele. Er las das Stück in den Salons zum Beweis seiner Ungefährlichkeit vor. Die Vorlesungen wurden Mode, die höchsten Kreise machten sich diese Vergünstigung streitig. Die Prinzessin Lamballe, die Marschallin Richelieu, der gerade in Paris anwesende russische Großfürst Paul, buhlten um diese Auszeichnung. Man führte das Stück sogar heimlich in Privatcirkeln auf. Selbst im Theater der Menus plaisirs wurde die Darstellung nur kurz vor Beginn unterdrückt. Doch hatte der König die vornehme Welt von Paris gerade hierdurch in dem Maße erbittert, daß er endlich doch soweit nachgeben zu müssen glaubte, eine Aufführung auf Schloß Gennevilliers zu Ehren des Grafen Artois zu gestatten, woran Beaumarchais seinerseits wieder die Bedingung geknüpft hatte, das Stück auf's Neue censirt zu sehen. Das Urtheil Desfontaines', der hiermit betraut wurde, fiel wieder auf's Günstigste aus. Noch immer war aber der Widerstand Ludwigs XVI. nicht ganz gebrochen. Das Stück hatte vielmehr noch verschiedene Censuren, der Kampf noch manche Stadien zu durchlaufen, bis es der unbeugsamen Energie des Dichters nach dreijährigen

Anstrengungen endlich gelang, die Aufführung durchzusetzen, welche am 27. April 1784 stattfand.

Kann man sich wundern, daß der Andrang ein ganz ungewöhnlicher war, daß man um die Billets sich riß, die Wachen überwältigt, die Thüren eingedrückt, die Gitter durchbrochen wurden und die Einnahme die höchste Ziffer (5698 fr. 19 sous) erreichte, die man aus jener Zeit kennt?*)

Der Ton, welchen Beaumarchais in diesem Stücke anschlug, war allerdings ein außerordentlich freier, besonders was die Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse betrifft. Doch glaube ich nicht, daß er das Maß dessen, was die Bühne bisher schon geleistet hatte, wesentlich überschritt. Was die Damen der vornehmsten, gebildetsten Gesellschaft damals hierin vertrugen, läßt sich aus dem Vorwort erkennen, mit dem Beaumarchais seine Vorlesungen des Stücks gewöhnlich eingeleitet hatte (bei Loménie mitgetheilt).

Ueber den Verdacht revolutionärer Tendenzen hielt sich der Dichter wohl ursprünglich schon durch seine Stellung zur Regierung erhaben. Er glaubte sich darum eben etwas erlauben zu dürfen. Wenn damals die Meinung wirklich eine so allgemein verbreitete gewesen wäre, daß es darin auf die Herabsetzung, ja auf den Sturz des Adels abgesehen war, so würde dieser letztere wohl kaum so andauernd und so enthusiastisch für ihn und sein Werk eingetreten sein.*) Sollte sich diese Parteinahme im folgenden Jahre doch sogar zu einer Demonstration gegen den König selber noch steigern. Die Veranlassung gab eine Recension Suard's im Journal de Paris, in welcher dieser das Beaumarchais'sche Lustspiel für unanständig und obscön erklärt hatte. Beaumarchais blieb die Antwort nicht schuldig. Sie war im Ganzen

---

*) Molé spielte den Almaviva, Melle Contat die Susanne, Melle Sainval die Gräfin, Melle Olivier den Cherubim, Dazincourt den Figaro.

**) Er selbst erklärt sich darüber in der Vorrede zu seinem Stücke in folgender Weise: „Ich bin der Meinung gewesen, daß man weder wahrhaft pathetisch, moralisch noch komisch auf der Bühne sein könne, ohne starke Situationen, die den gesellschaftlichen Uebelständen entspringen. — Indem ich mich meinem fröhlichen Naturell überließ, habe ich in meinem Barbier de Seville die alte französische Heiterkeit mit dem Scherzhaften unsrer eignen Zeit zu verbinden gesucht. Weil ich aber damit ein neues Genre begründet, hat man mich heftig verfolgt. Es schien, als ob ich den Staat erschüttert hätte. Er wurde vier Mal

ziemlich gemäßigt, doch wurde eine Stelle derselben von seinen Gegnern in verleumderischer Weise ausgebeutet. Quand j'ai dû vaincre lions et tigres" — lautet dieselbe — pour faire jouer une comédie, pensez-vous après son succès me réduire ainsi qu'une servante hollandaise à battre l'oreiller tous les matins sur l'insecte vil de la nuit?" Man hatte dem König nämlich beizubringen gewußt, daß unter den lions et tigres er und die Königin zu verstehen sei, worauf Ludwig XVI., vom Scheine getäuscht, die sofortige Verhaftung Beaumarchais anbefahl und ihn zu besondrer Demüthigung nach St. Lazare, einem Correctionshause für junge Taugenichtse und liederliche Dirnen, abführen ließ. Ebenso willkührlich wie diese schmähliche Strafe, wurde auch nach 6 Tagen die Freilassung des Dichters wieder verfügt. Beaumarchais wollte jedoch das Gefängniß nicht eher verlassen, bis er eine richterliche Untersuchung und Freisprechung durchgesetzt hatte. Nur mit Mühe überredete man ihn, sich wieder zurück nach seiner Wohnung zu begeben, wo er sich bis zu dem von ihm geforderten Austrag dieser Angelegenheit als Gefangener zu bleiben erklärte. Dies gab den Anlaß zu einer Demonstration, welche dem König zu denken geben mußte. Ueber hundert Equipagen fuhren am andern Morgen bei Beaumarchais vor, deren Inhaber ihm ihre Glückwünsche darbrachten. Hier, und nicht wie Napoleon im Rückblicke auf diese Verhältnisse gesagt haben soll, in dem Beifalle, den man der folle journée entgegengebrachte, lag der Anfang der Revolution; hier, in dieser Demonstration, die nicht Beaumarchais, sondern der König selbst und dessen Rathgeber hervorgerufen hatten, durch welche man ersteren geradezu fallen ließ und die von denselben Leuten ausging, gegen deren Vorrechte das Beaumarchais'sche

censirt, dem Parlamente denuncirt, ich aber bestand darauf, daß das Publikum, welches ich damit zu erheitern beabsichtigte, auch Richter darüber sein solle. — Hatte ich mit dem Barbier den Staat nur erschüttert, so sollte ich nun mit diesem neuen schändlichen und hochverrätherischen Versuche ihn völlig gestürzt haben. Und doch that ich nichts, als aus dem lebhaften Streit zwischen dem Mißbrauch der Macht, der Pflichtvergessenheit, der Vergeudung und dessen, was die Versuchung Hinreißendes hat, mit dem Feuer, dem Geist, den Hilfsmitteln, welche der gereizte Niedere diesen Angriffen entgegenzusetzen vermag, ein gefälliges Intriguenspiel zu entwickeln, in welchem der gekreuzte und erschöpfte ehebrecherische Gatte genöthigt wird, an einem und demselben Tage seiner Frau dreimal zu Füßen zu fallen, die sanft und gefühlvoll (Beaumarchais hätte hinzusetzen können, auch selbst etwas schuldbewußt) ihm verzeiht.

Stück doch gerichtet sein sollte, während es sich in diesem in Wahrheit nur um ein Vorrecht handelt, welches der Adel damals gar nicht besaß, vielleicht überhaupt niemals besessen hatte.

Erst nach sechs Monaten zeigte sich aber der König zur vollständigen Rehabilitation Beaumarchais' bereit. Das neuerdings gegen La folle journée erlassene Verbot ward wieder aufgehoben. Alle Minister wohnten der nächsten Vorstellung bei. Beaumarchais erhielt eine Pension aus der Privatschatulle des Königs und wurde zwei Tage nach jener Vorstellung zu einer Aufführung seines Barbier de Seville, bei welcher Marie Antoinette die Rosine spielte, nach Trianon eingeladen.

Wie groß auch der Beifall war, den einzelne Stellen der folle journée, die eine Beziehung auf die Uebelstände der Gesellschaft und des Staats zuließen, erhielten, so wurde das Stück doch bald für so wenig gefährlich erachtet, daß es sogar noch bei Hofe gespielt wurde.*)

Der Erfolg desselben beruht aber keineswegs nur auf den mit seiner Erscheinung verbundenen Umständen, oder auf der politischen und socialen Tendenz, die man ihm gleichviel mit wie großem Rechte begelegt hat. Wie man über den sittlichen Werth dieser Comödie auch urtheilen mag, den Fortschritt, der sich darin in Bezug auf Composition und Behandlung der Charakteristik und Scene zeigt, sollte man nicht darüber verkennen. Es war schon allein damals eine sensationelle Wirkung hervorzubringen hinreichend, obschon das Stück übermäßig lang ist und das Sinken des Interesses in den beiden letzten Acten hierdurch um so fühlbarer wird. Diderot hatte geklagt, daß in den französischen Stücken nichts enthalten sei, was den Maler zu unmittelbarer Nachbildung reizen könnte. Die hauptsächlichsten Scenen der folle journée wurden dagegen in mannichfaltiger Weise nachgebildet. Die vorerwähnte eigene Ausgabe des Dichters enthält fünf schöne Stiche von St. Quintin und ein Ofenschirmfabri-

*) Les nôces de Figaro ou la folle journée erschien in einer Menge unberechtigter Drucke; im Jahre 1785 aber zuerst rechtmäßig in einer in Beaumarchais' eigner Druckerei zu Kehl gedruckten Ausgabe. Das Stück war so in die Mode gekommen, daß es viele Parodien hervorrief, die man bei d'Heylli et Marescot. III. LXXXIV. verzeichnet findet.

kant, Namens Petit, brachte sich durch seine Ofenschirme mit Bildern aus dem Beaumarchais'schen Lustspiele in Aufnahme.

Mitten in dem Tumulte dieses Erfolgs schrieb dieser aber seinen Tarare, mit welchem er auf dem Gebiete der Oper eine ähnliche Sensation hervorzubringen gedachte. Beaumarchais verzichtete diesmal auf die musikalische Composition, zu welcher er keinen Geringeren als Gluck ausersehen hatte, der ihm jedoch Salieri empfahl. Dieser übernahm sie denn auch, obschon Beaumarchais es sich zur Bedingung gemacht, daß die Musik der Dichtung untergeordnet erscheinen müsse. Trotz der Ungelegenheiten, welche ihm die Affaire Kormann zu dieser Zeit wieder bereitete, fand die Aufführung doch schon am 8. Juni 1787 statt. Der Andrang war kaum minder groß, als bei der ersten Aufführung von la folle journée, aber die Aufnahme kühler, man war mehr erstaunt und verwundert, als hingerissen. Gleichwohl hatte Tarare viele Wiederholungen und erhielt sich mit mehreren Pausen bis 1819 auf der Bühne.*) Das Stück ist hier nur wichtig, weil sich an ihm der Einfluß recht deutlich machen läßt, welchen die Parteien während der Revolution auf das Theater ausübten. Dem Inhalte nach könnte man Tarare das revolutionärste der Beaumarchais'schen Dramen nennen. Ein Tyrann wird gestürzt und der aus der Niedrigkeit emporgestiegene, aber durch Herrschereigenschaften ausgezeichnete Tarare an seine Stelle gesetzt. Auch hier handelte es sich aber nur um denselben, in den beiden vorausgegangenen Stücken schon behandelten Gedanken, daß die geistige Ueberlegenheit, von wie dunkler Herkunft sie sei, über der Geburt stehe und den Rang, den diese sich nicht selten unverdient angemaßt habe, wirklich verdiene. Dies spricht sich aufs deutlichste in folgenden Versen der Dichtung aus:

> Mortel, qui que tu sois, prince, brahme ou soldat,
> Homme, ta grandeur sur la terre
> N'appartient point à ton état,
> Elle est toute à ton caractère.

Im Jahre 1790 machte Beaumarchais aus dem Tarare einen konstitutionellen König, wobei er das konstitutionelle Königthum mit einem Seitenblick auf Ludwig XVI. verherrlichte.

*) St. Beuve spricht sogar von einer Wideraufnahme 1821.

Nous avons le meilleur des rois,
Jurons de mourir sous ses lois.

Diese Stelle wurde im Juni d. J. von dem Censor Bailly bereits beanstandet. Im August gab sie Anlaß zu einem furchtbaren Tumult zwischen Aristokraten und Patrioten, so daß die Nationalgarde einschreiten mußte. Doch erhielt sich das Stück bis 10. August 1792. Im Jahre 1795, bei der Wiederaufnahme desselben, wurde in Beaumarchais' Abwesenheit an die Stelle des constitutionellen Königs das die Freiheit bringende Gesetz gerückt. Auch 1802 wird es eine neue Metamorphose erlebt haben. 1819 kehrte Tarare zum absoluten Königthum wieder zurück.

Beaumarchais hatte die Revolution so wenig vorausgesehen, er glaubte so fest an eine glückliche Entwicklung der Dinge, daß er im Jahre 1789 auf dem jetzt nach ihm benannten Boulevard, einen Prachtbau aufführen ließ, welcher 1663000 fr. verschlang, als ein Wunderwerk des Geschmacks und der Kunst angestaunt wurde, seinen Feinden aber nur zu bald Gelegenheit bot, ihn dem Volk und den extremen Parteien verdächtig zu machen. Zu dieser Zeit schrieb er auch den dritten Theil seiner Figaro-Trilogie: L'autre Tartuffe ou La mère coupable, welcher im folgenden Jahre beendet wurde, und in dem die Heiterkeit, die in den beiden andren Theilen geherrscht, völlig erstorben und die Erfindungskraft des Dichters schon beträchtlich geschwächt erscheint. Wenn es darin auch nicht an einzelnen bedeutenden und wirkungsvollen Momenten fehlt, so macht doch das Ganze einen allzu absichtlichen, hier und da sogar einen erquälten, müden Eindruck. Auch fühlt man es diesem dritten Theile allzusehr an, daß er durchaus nicht im Plane und in der Conception der beiden ersten Theile mit lag. Es ist fast keine der in ihnen schon thätig gewesenen Personen wiederzuerkennen, am wenigsten Figaro. Der Dichter griff darin auf das Rührdrama, von welchem er ausging, zurück.

Beaumarchais war durch den Streit mit Colasse, der sich aus dem Prozesse Kormann entwickelt hatte, wieder sehr in der öffentlichen Meinung gefallen. Er hatte wohl das Bedürfniß, sich zu rehabilitiren, doch fehlte es ihm an dem Antriebe, sich seinem Widersacher mit dem alten kecken Uebermuthe entgegenzuwerfen. Es kam ihm daher vor Allem darauf an, sich in einem so moralischen Lichte als möglich

zu zeigen. „Kommt — ruft er im Vorwort der mère coupable seinen Landsleuten zu — überzeugt euch, daß jeder Mensch, der nicht gleich als elender Bösewicht geboren wurde, damit aufhört, sich zu bessern, sobald nur die Leidenschaften verraucht sind, besonders wenn er das Glück hat, Vater zu sein. Dies euch zu zeigen, ist der hauptsächlichste Zweck meines Stücks.“ Beaumarchais kannte dies Glück. Er besaß eine Tochter, die er aufs zärtlichste liebte, und die Rücksicht auf sie, trieb ihn wohl auch in die lehrhafte Richtung zurück.

Im Januar 1791 beendet, wurde das Stück von den Schauspielern des Théâtre Français sofort angenommen. Gleichwohl verschob sich die Aufführung. Es war in der Zeit, da die Theater-Privilegien aufgehoben und die Theaterfreiheit proclamirt wurde. Beaumarchais benutzte dies, um aufs Neue für die Autorenrechte in den Kampf gegen die Schauspieler zu treten. Dies führte natürlich zu einem Bruche mit diesen, der ihn nöthigte, sein Stück wieder zurückzuziehen. Er übertrug die Aufführung einer kleinen Truppe, welche mit seiner Unterstützung ein Theater, das Théâtre du Marais, eröffnet hatte. Schwach gespielt, hatte es auch nur einen schwachen Erfolg, der aber einen bedeutenden Aufschwung nahm, als es im Jahre 1797 von den wieder versöhnten Comédiens Français dargestellt wurde.

Das Verhältniß Beaumarchais' zur Revolution kann hier nur berührt werden. Es genügt darauf hinzuweisen, daß er seit 1796, obschon im Auftrage der Regierung in's Ausland gegangen, von dieser als Emigrirter behandelt, sein Vermögen mit Beschlag belegt und seine Frau und Tochter vor Gericht gezogen wurden. Nur durch den Sturz der Terroristen entgingen diese dem Tode. Beaumarchais kehrte am 5. Juli 1796 aus seinem Exil zu seiner Familie zurück, fand aber sein Haus ruinirt, seinen Garten verwüstet, seine Papiere eingezogen, sein Vermögen confiscirt. Auch dieser Glückswechsel beugte ihn nicht. Er rief die alte Kampfslust, den alten Unternehmungsgeist in ihm wach. Er errang sich durch seine Vertheidigungsschrift: Mes six époques aufs Neue die Gunst des Publikums, auch gelang es ihm nach und nach einen Theil des ihm geraubten Vermögens zurückzuerkämpfen. Er starb am 9. Mai 1799.

Die Bedeutung von Beaumarchais' Lustspielen, der Fortschritt, der in ihnen sich zeigte, ist in den Wirkungen aufs Tiefste empfunden und zum Theil auch anerkannt worden; eine unmittelbare, ihm einiger-

maßen ebenbürtige Nachfolge hat Beides aber nicht herbeizuführen vermocht. Die zwei bedeutendsten Lustspieldichter des neunten Decenniums des 18. Jahrhunderts neben ihm waren Collin d'Harville und Fabre d'Eglantine.

Jean François Collin d'Harville*) wurde am 30. Mai 1755 zu Ménoisins geboren. Nachdem er die Rechte studirt, wendete er sich den Hängen seines Geistes nachgebend, ganz der Schriftstellerei zu. Das Lustspiel L'inconstant (1784) war sein dramatisches Erstlingswerk. Es hatte nur einen getheilten Erfolg; ein voller ward 1788 seinem Optimiste zu Theil. Der Dichter zeichnete seinen eigenen Charakter darin. Die Güte, Milde und Liebenswürdigkeit desselben tritt auch aus seinen Châteaux d'Espagne und Le vieux célibateur gewinnend hervor. Letzterer erschien mitten in der Zeit des Terrorismus und bildete dazu einen ergreifenden Gegensatz. Fast all seinen Stücken fehlt es aber an eigentlicher Komik. Es sind Charaktergemälde, die, ohne larmoyant zu werden, Herz und Gemüth zu befriedigen suchen. Sein Optimiste führte einen Bruch zwischen ihm und Fabre d'Eglantine herbei, der ihn in der Vorrede zu seinem Philinte de Molière in einer Weise angriff, die ihn unter den damaligen Verhältnissen leicht aufs Schaffot bringen konnte. Ein Freund Ducis' und Andrieux', wurde er von beiden besungen. Er starb am 24. Februar 1806.

Philippe François Nazaire Fabre, geboren 28. December 1755 zu Carcasonne, legte sich den Namen d'Eglantine nach dem Preise der wilden Rose bei, den er schon früh bei den jeux floraux gewann. Er wendete sich später der Bühne zu, die er als Schauspieler in Genf, Lyon und Brüssel betrat. Nach seiner Uebersiedlung nach Paris, 1785, widmete er sich der Schriftstellerei und der Politik. Sein dramatisches Hauptwerk ist das fünfaktige Verslustspiel: Le Philinte de Molière ou la suite du misanthrope. Er geißelt darin den Egoismus der civilisirten Gesellschaft. Philinte ist hier völlig zum Egoisten geworden. Doch hatten auch seine übrigen Stücke Erfolg, besonders L'intrigue épistolaire (1792), Le convalescent de qualité, Les précepteurs und Le presomptueux ou L' heureux imaginaire. Heute sind sie freilich völlig vergessen. Fabre verfolgte in seinen Stücken die von Diderot und Beaumarchais eingeschlagene Richtung des mora=

*) Sein Théâtre, herausgegeben von L. Moland. Paris 1876.

lisirenden Rührdramas, obschon seine eigne Moral die bedenklichsten Lücken zeigte. Er gehörte zu den exaltirtesten Männern der Revolution und stimmte für den Tod Ludwigs XVI. Obschon selber ein Geldspeculant der schlechtesten Sorte und der Bestechung beschuldigt, klagte er als Mitglied des Wohlfahrtsausschusses die Wucherer im Nationalconvent an. Er gehörte zur Partei Danton's und Desmoulin's. Sie desavouirten ihn jedoch, als er in ihren Sturz mit verwickelt, mit ihnen auf demselben Schaffot hingerichtet wurde. (5. April 1794). Seine Oeuvres melées erschienen Paris 1802.

Wie die beiden vorgenannten Dichter ragten auch noch einige ältere, dem Lustspiel angehörende, in die Revolutionszeit herein; so Nicolas Chamfort*) (1741—94), welcher schon 1764 mit dem Lustspiel La jeune indienne debutirte und besonders mit dem satirischen Lustspiel Le marchand de Smyrne großen Beifall erhielt. 1776 bestieg er mit Mustapha et Zéangir sogar den Kothurn. Es ist eine nicht ganz unglückliche Nachahmung des Bajazet und der Zaire. Chamfort schrieb auch einen Précis de l'art dramatique ancien et moderne (Paris 1808) und mit dem Abbé de la Porte einen Dictionnaire dramatique (1776). — Auch Desfontaines Lavallier (1733 bis 1825) mit seinen Vaudevilles, Paraden und patriotischen Scenen, sowie Carbon de Flins des Oliviers (1757—1806), wegen seiner späteren politischen Gelegenheitsstücke, mag hier genannt werden.

X.

Das Drama der Revolutions- und der Kaiserzeit.

Ursachen der Revolution. — Politische Bedeutung der Theater. — Die Theaterfreiheit. — Die politischen Glegenheitsstücke und patriotischen Gesäuge. — Kampf der Parteien in den Theatern. — Die Tragiker: Marie Joseph Chénier; Vincent Arnault; Lemercier; Raynouard. — Die Lustspieldichter: Andrieux; Duval; Picard; Pigault Lebrun; Etienne. — Die kleinen Theater und ihre Spiele. — Das Melodrama: Pixérécourt; Caigniez; Ducange.

Die Revolution, von langer Hand vorbereitet, so daß schon Ludwig XV. in einzelnen Momenten den Zusammensturz der alten ge-

*) Ginguené gab 1795 die Werke desselben mit einem biographischen Vorwort heraus. — St. Beuve, Causeries du lundi. Bd. 4.

sellschaftlichen Ordnungen ahnte, sollte die sich immer wieder aufs Neue in gefährliche Selbsttäuschungen einwiegende Gesellschaft, zuletzt doch, wie fast ahnungslos, überraschen. Sie war nicht sowohl ein Kind der Aufklärung, als eine Folge der besonderen Form, welche diese unter dem Einflusse der die höheren Gesellschaftskreise der Hauptstadt beherrschenden Frivolität gewonnen, und des Mangels an einer einsichtsvollen starken Regierung, die sich derselben zu bemächtigen und sie in geregelte Bahnen zu lenken versucht und verstanden hätte. Denn jene Frivolität bewirkte einestheils, daß die Untersuchungen, welche die neuen Philosophen anstellten, nicht mit der nöthigen Umsicht, Strenge und Gewissenhaftigkeit angestellt wurden und man aus den hierdurch gewonnenen, zum Theil sehr unsicheren Erkenntnissen in der abstractesten Weise, ohne jede Rücksicht auf die concreten Verhältnisse des wirklichen Lebens, die weitgehendsten Folgerungen zog, ja daß man sich endlich bei ihrer Anwendung auf das letztere nicht selten der sophistischesten Mittel bediente. Sodann war jene Frivolität noch eine der Ursachen der schnellen und weiten Verbreitung von Anschauungen und Lehren, die doch gerade von denjenigen Klassen der Gesellschaft vorerst nur aufgenommen werden konnten und aufgenommen wurden, denen sie zunächst so gefährlich werden sollten, von den Kreisen der Vornehmen und Gebildeten, die sie theils als ein bloßes Spiel des Geistes und als gesellschaftliches Unterhaltungsmittel, theils zu wechselseitiger Bekämpfung ergriffen. Denn Geistlichkeit, Parlament und Adel lagen fast das ganze Jahrhundert um Einfluß, Vorrechte, Herrschaft, im Kampf miteinander, sowie mit dem Hof, was nicht am wenigsten zur Untergrabung des Throns und jeder Autorität beigetragen hat. Auch hatte keine einzige dieser verschiedenen Mächte eine sichere Stütze in der anderen, daher jede einzelne, wie wir dies schon an dem Parlamente gesehen, leicht zu Fall kommen mußte, wenn sich die übrigen Klassen der Nation, das Bürgerthum und der gemeine Haufe gegen dieselbe erklärten, zumal in der Armee ein genügender Schutz noch nicht lag. Was die Ausbreitung der radicalen Ideen bisher noch beschränkt hatte, war die Bildungslosigkeit der unteren Klassen. Allmählich fanden aber doch gewisse Schlagworte bei ihnen Eingang, die um so bereitwilligere Aufnahme fanden, je mehr sie den Interessen und der Nothlage derselben entsprachen, und um so gefährlicher zu werden drohten, je unverstandener und urtheils-

loser sie ergriffen, je willkürlicher sie auf die Verhältnisse des Lebens angewendet wurden. Sie waren später im Munde der Demagogen eine furchtbare Waffe, mit der sie die Leidenschaften der von ihnen geblendeten Menge aufs Heftigste aufzuregen und fortzureißen verstanden.

Die Censur und die willkührlichen Verbote des Königs, welche, wie wir bei Beaumarchais sahen, den davon betroffenen Stücken gelegentlich eine Wichtigkeit gaben, die sie ohnedies nicht gehabt haben würden; die Wirkungen, welche einzelne Stellen derselben in dessen Folge auf die Zuschauer ausübten, hatten nicht nur die Dichter und Schauspieler, welche die älteren tendenziösen Stücke, selbst wenn sie wie Guillaume Tell, bei ihrem ersten Erscheinen keinen Erfolg gehabt, wieder hervorsuchten oder ähnliche Stücke schrieben, sondern auch die Parteimänner und Demagogen, die politische Bedeutung erkennen lassen, welche die Bühne gewinnen konnte. In der That wurde sie während der Revolution, ja selbst noch während des Directoriums, des Consulats und des Kaiserreichs in diesem Sinne als Macht für deren Zwecke, benutzt, besonders seit Aufhebung der den Bühnen bisher auferlegten Armensteuer und der Theaterprivilegien, 1791; was die Zahl der Pariser Theater vorübergehend auf 60 anwachsen ließ, bis Napoleon I. 1807, die damals noch vorhandenen 27 Theater auf acht wieder einschränkte. Denn die Concurrenz, welche dieselben sich machten, rief nicht nur eine Zahl ganz neuer und eigenthümlicher Formen des Dramas, wie z. B. das Melodrama, in's Leben, sondern ließ sie auch in mannichfaltiger Weise um den Beifall der verschiedenen einander bekämpfenden Parteien buhlen. In dieser Zeit kamen die politischen Tendenz- und Gelegenheitsstücke auf, von denen Le reveil d'Epiménide à Paris ou les étrennes de la liberté (1790) von Carbon de Flins eines der frühesten ist, sowie die patriotischen Gesänge, von denen damals die Theater allabendlich ertönten und worin sich besonders das Théâtre Favart und das der Rue Feydeau zu überbieten suchten.*)

Gleichwie zur Zeit, da die Stimmung noch eine überwiegend

---

*) Von den Gelegenheitsstücken seien hier nur hervorgehoben: Le siége de Lille (1792) von Kreutzer; Le reveil du peuple (1793) von Trial d. j.; Le premier martyr de la république (1793) von Blasius; Le triomphe de la république (1793) von Gossec; Le mariage patriotique (1793) von Deshayes; La

royalistische war, den royalistischen Tendenzstücken schon revolutionäre zur Seite gingen, die das Königthum verhaßt und verächtlich zu machen strebten, so traten selbst in der Zeit des blutigsten Terrorismus neben den Stücken der äußersten revolutionären Zügellosigkeit auch solche von royalistischer oder doch antirevolutionärer Tendenz, wie L'ami des lois des Laya (3. Januar 1793) hervor. Daneben fehlte es aber auch nicht an Novitäten, welche, wie wir dies schon an der Mère coupable des Beaumarchais und an den in diese Zeit fallenden Lustspielen Collin d'Harville's gesehen, sich von jeder politischen Tendenz und Farbe freihielten. Zu ihnen gehört Legouvé's*) Abel (1792), ein ganz einzig dastehendes Stück, welches unter dem Einfluß der Geßner'schen Dichtung und der Tramelogedia Abele Alfieri's entstanden zu sein scheint. Auch die erfolgreiche Aufnahme, die Kotzebue's Menschenhaß und Reue fanden, und die kaum derjenigen nachstand, welche den Schiller'schen Räubern (1792) zu Theil worden war, gehört mit hierher. Diese Erscheinungen erklären sich theils aus dem Bedürfnisse, welches ein großer Theil des Publikums empfand im Theater nicht neue Aufregungen, sondern Erholung von den Erschütterungen und Schrecken des Tages zu suchen, theils aber auch dadurch, daß es von 1793 an, bei dem raschen Wechsel der herrschenden Parteien, sowohl für den Dichter, wie für den Schauspieler, ja selbst für den Zuschauer immer gefährlicher wurde, Stücke von prononcirter politischer Gesinnung zu schreiben, zu spielen, ihnen Beifall zu spenden oder sie auch nur zu sehen. So wurde Laya wegen seines Ami des lois gerichtlich verfolgt. Nach einer Vorstel-

rosière républicaine (1793) von Grétry; La prise de Toulon (1794) Les épreuves du republicain (1794) von Champein; Josephe Barra (1794) von Grétry; Les vrais sansculottes (1794); La réunion du 10 août (1795) von Porte; La journée du 10 Août 1792 (1795) von Kreutzer; Le souper des Jacobins (1795) von Arnac Charlemagne; Le pompe funèbre du général Hoche (1797) von Cherubini. Von den Gesängen: Veillons au salut de l'empire nach einer Melodie d'Alayrac's; die Marseillaise des Rouget de l'Isle; Le chant du départ von Marie Joseph Chénier und Méhul; L'offrande à la liberté von Gossec; Le chant de vengeance von Rouget de l'Isle.

*) Gabriel Marie Jean Legouvé, der Vater des mit Scribe öfter zusammenarbeitenden Dichter dieses Namens, am 23. Juni 1764 zu Paris geboren, am 20. October 1812 gestorben, schrieb noch zwei andere Dramen, Epicharis ou la mort de Néron (1793) und La mort de Henri IV, welche als gut gebaute, rhetorische Exercitien im Stile der classischen Richtung charakterisirt werden.

lung der Paméla des François Neufchateau, in welcher sich die Schauspieler reactionäre Anspielungen erlaubt hatten, wurden diese gefänglich eingezogen, ihr Theater geschlossen, ein Theil von ihnen zum Tode verurtheilt und nur durch Zufall gerettet. 1795 erregte eine Stelle des Cajus Gracchus von Chénier, der doch 1792 einen Sturm revolutionärer Begeisterung hervorgerufen hatte, in solchem Grade den Unwillen des anwesenden Conventsmitgliedes Billaud Varennes, daß er emporsprang und dem applaudirenden Parterre mit der Faust drohte. Die Nennung seines Namens war hinreichend, daß sich der Saal leerte und die Schauspieler die Vorstellung abbrachen. Am nächsten Tage wurde das Stück denuncirt.

Marie Joseph de Chénier*) war der Sohn des französischen Staatsmanns und Gelehrten Louis Chénier, welcher 1753—64 als französischer Generalconsul in Konstantinopel amtirte, wo Joseph, gleichwie sein um zwei Jahre älterer Bruder Marie André, der berühmte Gründer einer neuen lyrischen Dichterschule, am 28. August 1764 geboren wurde. Er empfing seine Ausbildung im Collège de Navarre zu Paris, trat früh in den Kriegsdienst, den er jedoch nach zwei Jahren schon wieder aufgab, um sich fortan fast ausschließlich der Literatur zu widmen. Er versuchte sich zunächst in der lyrischen Dichtung, für die er jedoch das Talent seines Bruders nicht hatte. Daher er auch bald eine andere Richtung einschlug. Schon im Sommer 1785 machte er sein erstes theatralisches Debut mit Edgar ou le page supposé, aber ohne Erfolg. Auch sein nächster Versuch, die Tragödie Arzémire, war nicht glücklich. Besonders ward sie bei Hof verächtlich behandelt. Doch auch die Kritik spielte dem Dichter aufs übelste mit. Chénier, gekränkt und gereizt, legte den Adelstitel ab und schloß sich den freiesten Geistern der Hauptstadt an. 1788 hatte er dem Theater bereits wieder zwei neue Stücke übergeben: Henri VIII. und Charles IX., welche jedoch, und nicht mit Unrecht, zurückgewiesen wurden. Das Königsthum war darin aufs Gehässigste dargestellt und die Art und Weise, wie Chénier die Aufführung derselben doch endlich durchsetzte, läßt deutlich erkennen, daß es in revolutionärer Absicht ge-

*) St. Beuve, Causeries du lundi. — Julian Schmidt, Geschichte der franz. Literatur seit der Revolution 1789. Leipzig 1858. I. S. 111. Siehe auch die Einleitung Arnault's zu den Oeuvres des Dichters. Paris 1824—26. 8 Bde.

schah. Es war am 9. August 1789 bei Aufführung eines Stückes von Fontenelles, als es von allen Seiten Placate ins Publicum regnete, in welchen die Frage aufgeworfen wurde, warum das Theater dem Publikum so lange Chénier's patriotische Tragödie Charles IX. vorenthalte. Danton, der zugegen und ohne Zweifel im Einverständnisse war, fuhr auf, um mit Donnerstimme dieselbe Frage an die auf der Bühne befindlichen Schauspieler zu richten Fabre d'Eglantine und Collot d'Herbois stimmten mit ein. Es entstand eine ungeheure Aufregung, die sich vom Theater auf die Stadt übertrug. Die Folge war, daß das Stück nun wirklich, am 4. November, zur Aufführung kam und diese zu einem politischen Ereignisse wurde. Mirabeau und Danton leiteten den Applaus, indem sie die aufregendsten Stellen des Stücks hierdurch heraushoben. Das wunderbare Spiel Talma's, dessen Erscheinung aufs Unheimlichste an die bekannten Bilder von Karl IX. erinnerte, brachte eine ungeheuere Wirkung hervor, welche durch die leidenschaftliche Rhetorik des Stücks noch gesteigert wurde. Der Einsegnung der Dolche folgte ein Applaus, welcher die Vorstellung auf zehn Minuten ganz unterbrach. „Wenn Figaro den Adel getödet," soll Danton gerufen haben, „so wird Karl IX. das Königthum tödten!" Der Dichter wurde im Triumphe nach Hause gebracht. Er hat nie *einen* größeren wieder gefeiert, obwohl sein Heinrich VIII. und sein Cajus Gracchus ebenfalls großen Erfolg hatten. Er erschien jedoch in *keinem* andren so wie hier auf der Höhe der Situation. Die revolutionäre Bewegung, die ihn mit seinem Bruder für längere Zeit völlig entzweit hatte, begann ihn zu überwachsen. Der Terrorismus der Jacobiner stieß ihn zurück. In seinem Fénélon trat diese Wandlung entschiedener hervor. Er wurde verdächtig. Man unterwarf daher sein nächstes Stück, den Timoléon (1793) einer strengen Censur. Es wurde verboten, er mußte es selber in's Feuer werfen. Doch gelang es ihm, ein Exemplar desselben zu retten, so daß es doch noch gespielt worden ist (am 9. Thermidor). Aus dieser Zeit stammt auch der von Méhul componirte, von ihm gedichtete Chant du départ. Joseph, der seinen Bruder trotz ihrer Gegnerschaft, im Jahre 1793 vor den ihm drohenden Verfolgungen geschützt hatte, bedurfte nun selber des Schutzes. Ja, man glaubt, daß, als André im Jahre 1794 verhaftet wurde, dies auf einer Namensverwechslung mit seinem Bruder beruhte. Die Gegner haben Joseph sogar vorgeworfen, den Tod André's veranlaßt

zu haben. Jenes ist zweifelhaft, dieses sicher Verleumdung. Chénier wies letztere in seiner Satire Epitre sur la calomnie mit Erfolg zurück. Es gereicht seinem Charakter ferner zur Ehre, daß er sich weder dazu hergab, Marat zu verherrlichen, was man ihm zumuthete, noch sich zu einem Werkzeuge Napoleons zu erniedrigen. Er schloß sich vielmehr unter letzterem der Opposition an und wurde dafür 1802 aus dem Tribunat gestoßen. Inzwischen hatte er die dramatische Dichtung ganz mit der Satire vertauscht und errang sich mit seinen gegen Chateaubriand und die kirchliche Reaction gerichteten Nouveaux Saints (1802) auch hierin große Erfolge. Er versuchte daher wieder den Kothurn zu besteigen. Zuerst auf Veranlassung Fouché's in seinem Cyrus (1804), welcher für die Krönungsfeierlichkeiten des Kaisers bestimmt war, aber durch einige mahnende und warnende Stellen den Unwillen desselben in solchem Grade erregte, daß die Aufführung unterblieb. Sodann im Tiberius, der aber erst 33 Jahre nach seinem Tode (10. Jan. 1811) also 1844, zur Aufführung kam. Es ist das reifste seiner Stücke und Napoleon, der es sich von Talma vorlesen ließ, sprach seine Anerkennung aus. Gleichwohl verbot er die Aufführung. Chénier rächte sich in seiner Epistel an Voltaire, die sich mit glühendem Haß gegen die Willkürherrschaft erhob. Dem Dichter wurde dafür seine Stelle als Generalinspector des Unterrichts, mit der ihn der Kaiser betraut gehabt hatte, entzogen. Die Organe der Regierung griffen ihn aufs Heftigste an. Trotz bitteren Mangels ertrug aber Chénier diese Unbill mit Gelassenheit und mit Würde. Erst die Krankheit seiner Mutter zwang ihm einen Brief an den Kaiser ab, worin er in edlem Tone dessen Hilfe in Anspruch nahm. Napoleon überwies ihm eine Pension. Diese Erfahrung verwandelte seine Lebensauffassung. Er wurde jetzt duldsam und milde; was auch die Veranlassung sein mochte, daß ihm die Academie, deren Mitglied er seit 1802 war, die Bearbeitung eines Tableau de la littérature depuis 1789 übertrug.

Man hat Chénier den bedeutendsten der dramatischen Dichter der Revolutionsperiode genannt und in gewissem Sinne war er das auch. Seine Rhetorik, die sich noch ganz in den Formen der Voltaire'schen Tragödie bewegte, übertraf die aller anderen Dichter der Zeit an leidenschaftlicher Glut, womit er eine große theatralische Verve verband. Er war, wie aus seinem Discours sur le théâtre françois hervorgeht, ein entschiedener Vertheidiger des Academismus

ein heftiger Gegner Shakespeare's, obschon er, sowohl von diesem zu seinem Brutus und Cassius, wie von Schiller zu seinem Philippe II. angeregt wurde. Mad. de Staël urtheilte über ihn: Chénier war ein Mann von Geist und Phantasie, aber so von Eigenliebe beherrscht, daß er sich selbst bestaunte, statt an seiner Vervollkommnung zu arbeiten."

Mit den republikanischen Ideen und der Republik, die man mehr und mehr, wenn auch nur äußerlich, nach römischem Vorbilde modelte, kam nicht nur das Bürgerthum, sondern auch das Römerthum in die Mode, bis dieses zuletzt im Geschmacke der Zeit völlig obsiegte. Ganz waren die Römerdramen ja nie von der Bühne verschwunden, doch gehörten z. B. die Stoffe der Chénier'schen Dramen bis zu seinem Cajus Gracchus (1792) alle der neueren Zeit an. Antoine Vincent Arnault*), am 22. Januar 1766 zu Paris geboren, trat dagegen sofort mit einem Römerdrama, Marius à Minturne (1791), hervor, das großen Erfolg hatte und bei einer Untersuchung, in die er gerieth, auch seine Freisprechung bewirkte. Seine nächsten Stücke: Lucrèce (1792) und Cincinnatus (1793) waren ebenfalls Römerstücke. Sie alle zeichneten sich durch die Strenge des Stils aus, der nur die historischen Leidenschaften zuließ, die Liebesepisoden und Vertrauten ausschloß (Marius enthielt keine einzige Frauenrolle) und die rhetorische Phrase von sich abwies. Dagegen ist freilich die dramatische Bewegung in diesen Stücken gering. Gegen die Terroristen verhielt sich auch Arnault gegnerisch. Er griff sie muthig in seinen Epigrammen an; gegen Napoleon dagegen anfänglich vorsichtig. Er übernahm zwar 1797 den Auftrag, die jonischen Inseln zu organisiren, lehnte dann aber jeden weiteren Antheil an der Regierung ab. Seine in diese Zeit fallenden Tragödien behandeln meist, wie gleich sein berühmtestes Werk: Blanche et Montcassin ou les Vénitiennes neuere Stoffe. Napoleon, der sich fortdauernd für ihn interessirte, soll auf die Composition dieses Stücks, das die Geschichte zweier Liebenden behandelt, welche der Staatsinquisition zum Opfer fallen, einen wie man sagt wohlthätigen Einfluß ausgeübt haben. Geoffroy hat freilich sehr viel gegen dasselbe einzuwenden. Er tadelt den Gegenstand, den barba-

*) Julian Schmidt, a. a. O. I. 125. — Arnault, Souvenier d'un sexagénaire. Paris 1833. — Geoffroy, a. a. O. 444. — Seine Oeuvres erschienen Paris 1824.

rischen Ausgang und die Mängel des Stils. 1804 wurde Arnault vom Kaiser zum Generalsecretär des Universitätsraths ernannt. Von dieser Zeit an zog er sich länger vom Drama zurück, erwarb aber neue Erfolge auf dem Gebiete der Fabel, der er, vom Epigramme ausgehend, in welchem er Meister war, eine ganz neue Form gab. Er blieb Napoleon, dessen Leben er schrieb (1822), auch im Unglücke treu, verlor in Folge davon nach dessen Sturz seine Stelle, und mußte 1816 sogar das Land verlassen. Dies war vielleicht mit der Grund, warum er die dramatische Dichtung jetzt wieder aufnahm. Sein Germanicus, den er 1817 von Belgien aus an das Théâtre français sandte, rief bei der Aufführung einen heftigen Kampf der Parteien hervor. Auch später, nach seiner 1819 erfolgten Rückkehr, gab er noch wiederholt seinen dramatischen Neigungen nach, ohne doch einen ausdauernden Erfolg zu erzielen. Obschon er den classischen Formen treu blieb, gewann in seinen letzten Stücken, Guillaume de Nassau (1826) und Les Guelfes et les Ghibelins, die romantische Strömung der Zeit doch einigen Einfluß. 1833 gab er die für die Geschichte seiner Zeit höchst werthvollen Souvenirs d'un sexagénaire, so wie zwischen 1824—27 seine gesammelten Werke heraus. Er starb hochgeehrt am 16. September 1834 zu Godeville bei Havre.

Zu den bedeutenderen und fruchtbareren der in der Revolutionszeit aufstrebenden tragischen Dichter, gehört ferner Louis Jean Nepomucène Lemercier*), am 21. April 1773 zu Paris geboren. Auch er ragt, wie Arnault, bis tief in die nächste Periode hinein. Seine Dramen vertheilen sich auf die zwischen 1788 (Méléagre) und 1830 (Les serfs polonais) liegenden Jahre. Ein Freund der Freiheit, war er zugleich ein Gegner ihrer Excesse, was sich unter Andrem aus dem Lustspiele Le tartuffe révolutionaire erkennen läßt. Für sein Hauptwerk gilt gewöhnlich der Agamemnon (1796). Das Stück ist gut gebaut, die Charaktere sind verständig entwickelt. In der Sprache macht sich, um mit Julian Schmidt's Worten zu reden, die Atmosphäre der Revolution bemerklich, sie ist kraftvoll. Der Erfolg war in der Tragödie der bedeutendste des ganzen Zeitraums. Ein wesentlicher Fortschritt läßt sich jedoch nicht in ihm nachweisen. Er schließt sich im

*) Victor Hugo, Discours de réception à l'académie. — Julian Schmidt a. a. O. I. 133. — Royer, a. a. O. V. 26.

Ganzen doch noch der traditionellen Form der classischen Tragödie wieder an. Bemerkenswerther in dieser Beziehung ist Pinto ou la journée d'une conspiration, ein fünfactiges Prosadrama, welches jedoch erst 1834 mit großem Erfolge zur Aufführung kam. Lemercier gedachte damit sogar die folle journée noch zu überflügeln. Es behandelt die Erhebung des Herzogs von Braganza durch die Revolution auf den portugiesischen Thron. Der Dichter hat darin in geschickter Weise komische und tragische Elemente mit einander verbunden. Es war ein Versuch, die wieder zur Herrschaft gekommene Regelmäßigkeit zu durchbrechen. Der Dichter erneuerte ihn in seiner Démence de Charles VI. und in seinem Colomb (1809), dem er den Titel comédie Shakespearienne gab. Von A. W. Schlegel freudig begrüßt, zog er dem Dichter bei seiner Aufnahme in die Academie (1810) dagegen eine Zurechtweisung des Grafen Merlin, der ihn begrüßte, zu. Ungleich größere dramatische und tragische Kraft zeigte sich in der 1816 erschienenen Tragödie Frédegonde et Brunéhaut. Die dämonische Leidenschaft der Heldin, die aus tiefster Niedrigkeit zum Throne erhoben wird, bewog die Rachel sogar, das Stück, und nicht ohne Erfolg, 1842 wieder aufzunehmen. Nicht minder verdient auch noch Richelieu ou la journée des dupes hier Erwähnung, eines der ersten bedeutenderen Beispiele des poetischen Intriguenspiels. Julian Schmidt tadelt, daß die darin dargestellte Genialität allzusehr auf Kosten der Moral in's Licht gestellt werde, erkennt aber die Geschicklichkeit in der Führung der Intrigue an. Das Stück lag von 1804, dem Entstehungsjahr, bis 1828 unter ministeriellem Siegel. Neben verschiedenen andren Dramen, die Lemercier später noch dichtete, erschien 1823 eine Bearbeitung der Rowe'schen Jane Shore von ihm. Sogar im Melodrama versuchte er sich wiederholt.

Lemercier war eine freimüthige Natur. Als Napoleon im Begriff stand, sich zum Alleinherrscher aufzuwerfen, soll er diesem gesagt haben, daß er in dem Bette der Bourbonen, welches er sich zurecht mache, keine zehn Jahre schlafen werde. Auch schickte er nach der Erklärung des Kaiserreichs den Orden der Ehrenlegion zurück. Napoleon erwiederte dies dadurch, daß er dem Erscheinen der Stücke des Dichters, wie ich zum Theil schon berührt habe, die größten Schwierigkeiten in den Weg legen ließ. Doch hörten, wie wir gesehen, auch unter der nächsten Regierung die Chicanen der Censur nicht

gegen ihn auf. Er rächte sich mit dem Vorspiele Dame Censure, welches er 1821 seinem Lustspiele Le corrupteur vorausschickte. Lemercier schrieb auch einen Cours analytique de littérature générale (Par. 1817. 4 Bde.) Nach seinem am 7. Juni 1840 erfolgten Tode nahm Victor Hugo seine Stelle in der Academie ein, dessen Aufnahme er sich jederzeit mit Entschiedenheit widersetzt hatte.

Ein ungewöhnliches Aufsehen machte die am 14. Mai 1805 zur Aufführung gelangte Tragödie Les Templiers von Reynouard, welche denselben Stoff, wie Werner's „Söhne des Thals" behandelt, den Zuschauer aber in eine völlig andere Welt der Anschauungen und Empfindungen, wie dieser, versetzt.

François Juste Marie Reynouard*), am 18. September 1761 zu Brignolles in der Provence geboren, gehört zu den bedeutendsten Forschern auf dem Gebiete der französischen Sprache und Poesie, besonders auf dem seines engeren Vaterlandes. Als dramatischer Dichter erhob er sich zwar zu keiner höheren Bedeutung, obschon er zu seiner Zeit auch als solcher gefeiert wurde und der Erfolg seiner Templiers ihm die Aufnahme in die Academie eintrug. Reynouard schloß sich darin den Dichtern der Regelmäßigkeit an und hatte sich die Sprache Corneille's, mit ihren epigramatischen Schlagworten und zugespitzten Antithesen zum Vorbild genommen. Napoleon, der gegen das Stück manches einzuwenden hatte, gab ihm bei späterer Gelegenheit, bei seiner von der Censur verbotenen Tragödie Les états de Blois, einige Rathschläge, die Reynouard auch befolgte. In dieser Gestalt kam sie 1810 zu St. Cloud zur Aufführung. Sie gefiel anfänglich nicht, gewann sich jedoch später noch Anerkennung. In der Ausgabe von 1814 spricht sich Reynouard schon für die Nothwendigkeit einer freieren Bewegung des französischen Dramas aus. Er fordert darin seine Landsleute auf, die Literatur der anderen Nationen mehr zu studiren. Auch erkannte er von allen Einheiten nur die des Grundgedankens an. Es ist kaum zu bezweifeln, daß diese Winke auf die Entwicklung des späteren romantischen Dramas nicht ganz ohne Einfluß geblieben sind. Um so schärfer glaubte sich Reynouard aber gerade gegen die Neuerungen aussprechen zu sollen, welche letzteres mit sich brachte, zumal, wie er sagt, von allen Einheiten die sittliche

*) Julian Schmidt, a. a. O. I. 128.

von den Romantikern am meisten verletzt werde. Reynouard hinterließ bei seinem, am 27. October 1836 zu Passy erfolgten Tode noch verschiedene andere dramatische Arbeiten.

Von den übrigen tragischen Dichtern des Zeitraums mögen noch Collot d'Herbois (1750—96), Jean Laya (1761), dessen Ami des loix schon erwähnt wurde, mit seinem Falkland ou la conscience, welcher durch das Spiel Talma's Aufsehen erregte und Luce de Lancival mit seinem Hector erwähnt werden.

Obschon die Tragödie, besonders während des Kaiserreichs weit höher im Ansehen stand, als das Lustspiel, sind hier die Talente doch zahlreicher und fruchtbarer. Auch hier aber fehlt ein wirklich bedeutendes Talent, das einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung der Gattung bezeichnete. Auch das Lustspiel gerieth wieder in die alten academischen Fesseln.

Hier ist zunächst Jean Stanislaus Andrieux*), geb. am 6. Mai 1759 in Straßburg, zu nennen. Er kam früh nach Paris, widmete sich hier dem Rechtsfach, betrieb aber nebenbei auch die Schriftstellerei. Bereits 1781 trat er mit dem Lustspiel Anaximandre hervor. Von royalistischer Gesinnung, nahm er 1793 seine Entlassung aus dem Staatsdienst, in dem er schon zu höheren Aemtern emporgestiegen war, um sich mit seinem Freunde Collin d'Harville in die Muße des Privatlebens zurück zu ziehen, die er ausschließlich literarischen Arbeiten weihte. Der Umschwung der Verhältnisse rief ihn 1795 aber wieder in den Staatsdienst zurück. Er wurde zum Richter im Cassationstribunale und 1798 zum Mitglied der Fünfhundert erwählt. 1802 gab er jedoch zum zweiten Mal seine Stellungen auf. „On ne s'appuit que sur ce qui résiste" soll er Napoleon geantwortet haben, als dieser sich über Mangel an Gefügigkeit bei ihm beschwerte. Das Amt eines Censors, das ihm der Kaiser dann anbieten ließ, wies er zurück. Wohl aber nahm er die Stelle eines Bibliothekars bei Joseph Bonaparte, sowie beim Senate an. 1814 wurde er zum Professor der Literatur am Collège de France ernannt, in welcher Stellung er bis zu seinem, am 10. Mai 1833 erfolgenden Tode verblieb. Er war ein beredter Vertheidiger des Classicismus und einer gesunden Moral,

*) Chénier, Tableau de la littérature française depuis 1789—1808. — Taillandier, Notices sur Andrieux. Paris 1850. — Julian Schmidt, a. a. O. I. 142. — Oeuvres de Andrieux. Paris 1818—33. 4 Bde.

ein entschiedener Gegner der romantischen Schule. 1829 ward er auf Lebenszeit zum Secretär der Academie erwählt, der er schon länger angehörte. Von seinen vielen dramatischen Arbeiten, die zum Theil wie Le souper d'Anteuil; Helvétius; Le trésor; La comédienne und Le manteau viel Glück machten, werden Les étourdis, Lustspiel in 3 Akten, ganz allgemein für das Beste erklärt. Die Idee ist einfach genug. Der Etourdi ist ein junger Mann, welcher sich todt stellt, damit sein Onkel die Schulden für ihn bezahle. Der Dichter hat aber verstanden, seinem Gegenstande eine Fülle des amusantesten Details abzugewinnen, worin überhaupt seine Stärke besteht. Feinheit des Geistes ist seine Haupteigenschaft. Tieferes Gefühl und Leidenschaft sind ihm fremd. Seine Stücke sind sämmtlich in Versen geschrieben, auf die er viel Sorgfalt verwendete. Als Dramatiker aber war er kaum mehr als ein mittelmäßiges Talent.

Letzteres gilt auch von Alexandre Duval*), geb. 1767. Nachdem er den amerikanischen Freiheitskrieg mitgemacht hatte, wendete auch er dem Theater sich zu. Zunächst, 1791, wurde er Schauspieler, ein Beruf, den er aus Gesundheitsrücksichten bald wieder aufgab; später auch Bühnendichter. Von den 49 Stücken seiner in 9 Bänden erschienenen Komödien, die fast alle in Versen geschrieben sind, haben sich nur ein paar kleine Nachspiele auf der Bühne erhalten. Er gerieth schon bei Lebzeiten in Vergessenheit, was ihn zu heftigen Klagen über Undankbarkeit hinriß. Den ersten Erfolg hatte er mit seinem Edouard en Ecosse erzielt, größeren noch mit Le tyran domestique (1805) und La fille d'honneur (1818), in welcher Melle Mars excellirte. Zu seinen besten Arbeiten gehören Le chevalier d'industrie, La femme misanthrope und La jeunesse de Henri V. 1808 ernannte ihn Napoleon zum Director des Theaters Louvois, dann zu dem des Odéon. Die Leichtigkeit seines Talents war zum Theil mit die Ursache des Mangels an Vertiefung. Es fehlte seinen Arbeiten zwar nicht an einer gewissen Schärfe der Lebensbeobachtung, an Heiterkeit und an Witz, aber an jeder Erhebung. Seine Sprache, durch die metrische Behandlung gehemmt, ist fast immer gewöhnlich. Er war ein Anhänger der academischen Richtung, ein Vertheidiger der Moral und ein entschiedener Gegner der Romantiker, die er aufs heftigste angriff. Er starb 1842.

*) Royer, a. a. O. V. 178.

Auch Louis Benoît **Picard***) (geb. 29. Juli 1769 zu Paris) war von diesem Geiste beseelt. Er bewegte sich jedoch nicht in derselben Enge. Ein leichtbewegliches Talent, schlug er eine etwas freiere Richtung ein, was sich schon daraus erkennen läßt, daß er seine Lustspiele nicht durchweg in Versen schrieb. Seine Prosacomödien sind weitaus die besseren. Mit Le badinage dangereux trat er 1789 im Théâtre de Monsieur als Bühnenschriftsteller auf. Seinen Ruf begründete er 1791 mit Encore les menèchmes. 1797, demselben Jahre, in dem sein gerühmtestes, aber überschätztes Stück Mediocre et rampant (Schiller's Parasit) erschien, versuchte er sich auch noch als Schauspieler. Das geringe Talent, das er hierbei entwickelte, ließ ihn diese Carrière jedoch bald wieder aufgeben (1801); ein Entschluß, der wohl mit seiner in diesem Jahre erfolgenden Ernennung zum Mitgliede der Academie und zum Director des Theatre Louvois noch zusammenhing, welches seit seiner Gründung (1793) schon so viele Wandlungen durchlebt hatte. Auch die Opera buffa, welche drei Mal wöchentlich darin spielte, ward seiner Direction unterstellt, bis er 1804 mit der Administration der Académie de Musique betraut wurde, die bis 1816 in seinen Händen verblieb. Er übernahm nun die Leitung des Odéon dafür, von der er 1821 wieder zurücktrat. In dieses Jahr fällt auch sein letztes Stück: Les trois quartiers. Er starb 1828.

Picard hat an 80 Stücke geschrieben. Eine glückliche Beobachtungsgabe, natürliche Heiterkeit, die Kunst, das Lächerliche einer Situation zu entwickeln, sind die Vorzüge, welche diesen Schriftsteller auszeichnen, aber leider allzusehr mit Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit verbunden sind; daher man ihn öfter mit Kotzebue verglichen hat. Folgerichtigkeit und Angemessenheit der Charaktere und Handlung sind bei ihm nur vereinzelt zu finden. Seine Verse sind schwach und oft holperig, seine Sprache ist meist banal und da er mehr Sitten- als Charakterschilderer war, so konnten sich seine Stücke um so weniger länger auf der Bühne erhalten. In L'entrée dans le monde (1801) geißelt Picard die Unverschämtheit der Emporkömmlinge jener Zeit, ihre Gier nach Genuß; in Duhautcours ou le contrat d'union

*) St. Beuve, Causeries du lundi. 9. Bd. — Royer, a. a. O. V. 171. — Julian Schmidt, a. a. O. I. 145. — Seine Oeuvres erschienen von ihm selbst gesammelt 1812 in 6 Bdn.; 1821 in 8 Bdn.

die Spielwuth an der Börse. Später zog er sich mehr auf die Schilderung des Familienlebens zurück. Unter diesen Stücken zeichnet sich besonders La petite ville (1801) aus, eine Satire auf die Kleinstädterei. Sie ist in Prosa geschrieben. Der Erfolg rief die Provinciaux à Paris (1802) hervor. Les marionettes (1806) behandeln den Gegensatz zweier Menschen, von denen der eine plötzlich zu großem Glücke kommt, der andere aber gleichzeitig ruinirt wird. Dieses Stück trug dem Dichter eine Pension aus der Privatcasse des Kaisers ein; Geoffroy bespricht es sehr günstig. Auch Julian Schmidt zählt es zu den besten Arbeiten des Dichters.

Die derbere, der Posse zuneigende Form des Lustspiels wurde von einem anderen, nicht minder fruchtbaren Dichter, von Charles Antoine Guillaume Pigault de l'Epinoy, gen. Lebrun, geb. 8. April 1753 zu Calais, gepflegt. Eine der abenteuerlichsten Erscheinungen der Zeit, wurde er durch seine Liebeshändel wiederholt ins Gefängniß geführt. Sie brachten ihn auch zur Bühne, auf der er als Schauspieler eine nur mittelmäßige Rolle gespielt. Um so mehr gefiel er als Bühnenschriftsteller. Der Plan seiner Stücke ist meist verständig, die Charakterschilderung lebensvoll, der Ton aber niedrig, der Witz nicht selten plump und frivol. Nur eines seiner vielen Stücke, das einactige Les rivaux d'eux-mêmes (1793) hat sich noch auf der Bühne erhalten. Zu seiner Zeit fanden aber auch Le pessimiste (1789), Mon oncle Thomas (1797), Mr. Botta (1802), L'homme à projets und verschiedene andre seiner Lustspiele viel Beifall. Er starb am 24. Juni 1835.

Der bedeutendste und beliebteste Lustspieldichter des ganzen Zeitraums aber war Charles Guillaume Etienne**), geboren am 6. Januar 1778 zu Chamouilly (Haute Marne.) Er wendete sich 1796, arm wie er war, auf gut Glück nach Paris, fand auch bei einem Kaufmann ein Unterkommen als Buchhalter und widmete sich daneben der Schriftstellerei. 1799 wurde auf dem Théater Favart sein erstes Lustspiel, Le rêve, gegeben, welches, leicht und voll Geist, die Aufmerksamkeit der Kenner erregte. Er bildete nun in weiteren Versuchen seinen Stil und die Form immer sorgfältiger aus, ward immer

*) Seine Oeuvres complètes erschienen 1821—24. Paris 20 Bde.

**) St. Beuve, Causeries du lundi. VI. — Léon Thiesse M. Etienne, essai biographique 1853. — Seine Oeuvres erschienen Paris 1846. 4 Bde.

gewissenhafter in der Beobachtung, immer wahrer und lebensvoller in der Schilderung der Charaktere und Sitten. Mit La jeune femme colère (1804) errang er zuerst einen durchschlagenden Erfolg, der durch den seines Brueys et Palaprat (1807) aber noch weit überboten wurde, welches eine Episode aus dem Leben der beiden Dichter behandelt, die an sich zwar nur unbedeutend ist, aber durch ansprechendes Detail, glückliche Züge und gute, witzige Verse sehr ansprach; wie denn sein Ruf sich hauptsächlich auf seine Behandlung der Sprache und des Verses gründet. Palaprat läßt sich statt seines Freundes ins Gefängniß führen, Brueys, der es erfährt, läuft Palaprat zu befreien. Der Herzog von Vendôme, den sie zu Tische geladen, findet Niemanden vor, als einen huissier, den er für einen Schriftsteller hält. Das Mißverständniß klärt sich natürlich auf, der Herzog setzt die beiden Freunde in Freiheit, indem er sich für sie verbürgt. — 1810 wurde Etienne zum Censor ernannt. Das in diesem Jahre erschienene Verslustspiel Les deux gendres, welches nicht nur für sein bestes, sondern auch für das beste des Kaiserreichs gilt, trug ihm die Aufnahme in die Academie ein. Es rief aber einen heftigen Streit hervor, da er beschuldigt wurde, dasselbe einem älteren Lustspiele, Conaxa ou les deux gendres, in vielen Theilen fast wörtlich nachgebildet zu haben. Etienne läugnete, dieses Stück überhaupt nur zu kennen. Allein ein anderer Schriftsteller, der ihm sogar befreundet gewesen war, machte in einer Flugschrift: „Mes rélévations sur M. Etienne, les deux gendres et Conaxa“ bekannt, daß er das letztgenannte Stück als Manuskript im Polizeiarchive entdeckt und Etienne mitgetheilt habe. Dies rief gegen letzteren einen Sturm von Angriffen und Pamphleten, sowie die Aufführung des älteren Stückes hervor; was aber grade wieder zu seiner theilweisen Rechtfertigung diente. Es ergab sich nämlich hierbei, daß Etienne den selbst erst einem alten Fabliau entlehnten Stoff dieses Stücks ganz frei und selbständig behandelt und dabei bedeutend vertieft, ihm aber sonst kaum noch 12 Verse entlehnt hatte. Schon Piron hatte zu seinen Fils ingrats aus diesem Stoffe geschöpft, der eine gewisse Verwandtschaft mit der Learsage hat. Bei Piron vertheilt der Vater bei Lebzeiten sein Vermögen unter drei Söhne, die ihn dann aus ihrem Hause verstoßen; worauf er sich stellt, als ob er sie nur habe prüfen wollen und den größten Theil seines Reichthums noch

immer besitze. Die Söhne, um sich das Erbe nicht zu verscherzen, erheucheln nun Reue und geben dem Vater zum Beweise der Aufrichtigkeit derselben, die ihnen von ihm überlassenen Güter zurück. Eine harte Zurechtweisung bildet den Schluß. Etienne hat sich etwas enger an die Darstellung in Conaxa angeschlossen, indem er, wie hier, den Vater sein Vermögen an seine Schwiegersöhne vertheilen läßt, mit dem Beding, ihn abwechselnd bei sich wohnen zu lassen. Auch hier wird er aber mit Undank belohnt. In Conaxa läßt er durch eine mit Steinen gefüllte Kiste den Glauben entstehen, daß er noch immer einen beträchtlichen Schatz besitze, was die Schwiegersöhne zu ihrer Pflicht zurückführt. Etienne aber läßt den Alten die öffentliche Meinung für sich aufregen, vor welcher die Schwiegersöhne erschrocken zurückweichen, in sich gehen und sich bessern.

Etienne zeichnete sich auch als Operndichter aus. 1810 machte Cendrillon, 1814 Joconde viel Glück. Eine Bearbeitung des deutschen sentimentalen Familienstücks „Nur sechs Schüsseln" erschien 1813 von ihm unter dem Titel l'Intrigante, machte aber nur durch das Polizeiverbot einiges Aufsehen.

Als Anhänger Napoleon's wurde Etienne nach des letzteren Sturze mißliebig, was sogar seine Ausschließung aus der Academie zur Folge hatte. Er schloß sich als Redacteur des Constitutionel der Opposition an. 1822 und 1827 wurde er zum Deputirten erwählt. 1829 trat er auf's Neue in die Academie ein, wobei er eine Rede gegen den Romanticismus hielt. Außer seinen ziemlich zahlreichen dramatischen Werken, gab er 1802 auch eine Geschichte des Theaters der Revolution heraus. Er starb 1845.

Unter den vielen nebenherlaufenden Dichtern zeichneten sich einige besonders in den kleineren Formen aus, welche durch die Concurrenz der vielen neu entstandenen Theater und den Umstand in Aufnahme gekommen waren, daß die auf den Ausgleich des Unterschieds der Stände hinwirkende Revolution der Entwicklung des Charakterlustspiels nicht eben günstig war. Besonders wurden die kleinen einaktigen Schwänke und Situationsstücke, die Vor- und Nachspiele, sowie auch das Vaudeville gepflegt. In jenen thaten sich neben Andrieux, Picard und Pigault Lebrun, Melle Bawr und Georges Duval hervor, während im Vaudeville und in der komischen Oper zugleich noch Benoît, Hoffmann, Barré, Piis,

Radet, Dupaty, Desfontaines, Dieulafoy, Désaugiers, neben vielen anderen Erfolge hatten.

Pierre Yves Barré (1749 – 1832), ursprünglich Advokat wendete sich schon früh dem Theater zu und gründete 1792 mit Pierre Antonio Piis das Theater du Vaudeville. Piis zog sich jedoch bald von der Direction zurück, welche nun Barré bis 1815 fortführte, sie dann aber an Désaugiers überließ. Barré, Desfontaines, Radet und Piis arbeiteten ihre Stücke öfter zusammen, die übrigens auch auf verschiedenen anderen Theatern, besonders dem Theater Audinot und dem italienischen Theater, gespielt wurden.*) Am meisten gefiel Arléquin afficheur (der 800 Wiederholungen erlebte), Colombine, Le mariage de Scarron, René le sage und die mit Piis geschriebenen Stücke: Aristote amoureux, Les mariages in extremis, Le savetier et le financier.**) Barré entwarf gewöhnlich nur das Scenarium und überließ die Ausführung seinen Mitarbeitern.

Charles Mercier Dupaty (1775 – 1851) begann seine Laufbahn als Matrose, was nicht verhinderte, daß er sich bis zum Mitglied der Academie emporgearbeitet hat. Er schrieb seit 1798 für die kleinen Theater Harlekinaden (Arléquin journaliste; Arléquin sentinelle etc.) Die Eleganz und die Leichtigkeit seines Vortrags verwiesen ihn auf das Vaudeville und die komische Oper, in denen er sich durch Natürlichkeit, Frische und Grazie auszeichnete. Er gehörte später auch zu den Mitarbeitern Scribe's. Am bekanntesten ist er durch die Musik Boieldieu's zu seiner Oper Les voitures versées geworden. Für sein bestes Vaudeville wurde La leçon botanique gehalten.

Marc Antoine Désaugiers (1772—1827) errang als Chansonnier großen Ruf. Seit 1797 arbeitete er aber auch für das Theater des Vaudeville und das Theater des Variétés, dessen Direction er 1815 übernahm und das in der Geschichte des Vaudeville und der Operette eine große Rolle spielte. Damals erfreute es sich durch Brunet und Melle Montasier großen Zulaufs. Von Désaugiers' zahlreichen Stücken hat sich jedoch kein einziges lebendig erhalten. Wie so viele andere ihrer Art vergingen sie ebenso rasch, als sie entstanden. Die Welle des Tages warf sie empor und verschlang sie auch wieder.

*) Brazier, Histoire des petits Théâtres du Paris.

**) 1781 erschien Théâtre de Barré. Paris. 2 vol.; 1784 Théâtre de Piis et Barré, Paris. 2 vol.

Wer weiß heute wohl noch von einem Stücke etwas, das wie die Comédie Folie: Le désespoir de Jocrisse von Darvigny 1792 ganz Paris in Bewegung setzte und eine ganz Literatur von Jocrisse-Spielen: Jocrisse congédié; Jocrisse jaloux; Jocrisse suicidé; Jocrisse aux enfers etc. ins Leben rief, oder von Cadet Roussel professeur, welcher 1798 einen ähnlichen Erfolg erzielte?

Eine andere dramatische Form, welche damals in Aufnahme kam und wie das Vaudeville eine Verbindung mit der Musik einging, war das Melodrama. Diese Verbindung war aber hier eine andere. Im Vaudeville unterbrach die Musik die Rede und löste diese durch den Gesang vaudevilleartiger Liederchen ab, die von einem leichten und meist auch heiteren Charakter waren. Im Melodrama wurde die Musik zwar auch zu Hilfe gerufen, aber um die Wirkungen der Empfindung, Leidenschaft, Situation und Stimmung noch zu verstärken, die dann fast immer von einem ernsten, ja düsteren, grauenhaft unheimlichen Charakter waren. Hier begleitete sie also nur die Rede oder das stumme Spiel oder füllte auch wohl die Pausen in beiden aus. Das Melodrama war unter dem Einfluß der Revolution aus dem Bestreben hervorgegangen, eine volksthümliche Tragödie zu schaffen. Erst 1800 aber gelang es Guilbert de Pixérécourt ihm durch seine Coelina ou l'enfant du mystère eine epochemachende Stellung zu geben. Dieses Stück wurde im Theater de l'Ambigu comique 387 Mal hintereinander gespielt.

Pixérécourt, 1773 zu Nancy geboren, 1844 gestorben, war in der Revolution aus Frankreich geflohen, kehrte aber heimlich unter fremdem Namen zurück und ging nach Paris, wo er sich nun der dramatischen Schriftstellerei widmete, anfänglich ohne Erfolg. Gleich sein erstes Stück, La forêt de Sicile (1798) war melodramatischen Charakters. Noch in demselben Jahre errang er aber mit Victor ou l'enfant de la forêt einen Erfolg. Von hier an bis 1834 hat er eine Menge Stücke dieser Art geschrieben, von denen er auch eine Auswahl, Théâtre choisi, Nancy 1841—42, herausgab, zu welcher Charles Nodier die Einleitung schrieb. Pixérécourt zeigte sofort die im ästhetischen Sinne bedenklichen Eigenschaften, welche das Melodrama überhaupt so sehr in Verruf gebracht haben: das Streben nach gewaltsamen, rohen, zum Theil mit den brutalsten Mitteln erzielten Effecten auf Kosten der Schönheit, Wahrheit, selbst Wahrscheinlichkeit. Um

das Gemüth zu erregen, zu quälen, zu foltern hielt man jedes Mittel für erlaubt, keinen Gegensatz stark genug, keine Farbe zu schreiend und brennend. In Bezug auf moralische Absicht erschien es dagegen in seinen Anfängen rein. Es galt ihm jetzt noch, die Tugend auf Unkosten des Lasters zu feiern und nicht, wie später so oft, letzteres zu entschuldigen, zu beschönigen, zu glorificiren. Das Melodrama hatte, wie Royer sagt, damals drei feststehende Typen: die verfolgte Unschuld, den ausgemachten Schurken und den meist gutmüthigen Einfaltspinsel. Es war ursprünglich in drei Akte getheilt, hielt aber nicht hieran fest, sondern zerfiel in eine bald mehr oder minder große Zahl von Tableaux, in welchen die Hauptsituationen einer wechselvollen, meist romanhaften Begebenheit zur Darstellung kamen. Auch hierbei sah man auf möglichst starke wirkungsvolle Contraste. Die Rolle, welche die Musik dabei spielte, ist von Jules Janin folgendermaßen charakterisirt worden: „Die Musik hatte alle diese Beängstigungen zu begleiten und so gut sie konnte den Seelenzustand der gerade gegenwärtigen Personen zu vertreten. Erschien der Tyrann, so schrie die Trompete in kläglicher Weise auf. Verließ die verfolgte Unschuld die Bühne, so wurde sie von den Seufzern und den süßesten Accorden der Flöten begleitet. Diese Musik, welche dem Melodrama anfänglich wie eine Fessel angefügt worden war, wurde auf diese Art bald seine ergiebigste Hilfsquelle. Man bemerkte, daß sie die Uebergänge, die Logik der Rede ganz überflüssig erscheinen lasse."

Das Melodrama entwickelte sich auf verschiedenen Theatern, zunächst auf dem des Ambigu comique, dann auf denen der Gaitó und der Porte St. Martin. Pixérécourt schrieb für sie alle. Im Theater de l'Ambigu hatte er große Erfolge mit Le pélerin blanc ou les orphelins du hameau und mit L'homme à trois visages, einer Bearbeitung von Zschokke's Abällino, die 378 Vorstellungen erlebte. In der Gaitó, deren Director er von 1832–35 war, feierte er mit Les Ruines de Babylon, in der Porte St. Martin mit La forteresse de Danube und mit Robin Crusoé große Triumphe.

In diese theilte sich schon früh Louis Charles Caigniez (1762 - 1842) mit ihm. Später schloß sich ihnen auch Victor Ducange mit seinen Schauerdramen noch an, von denen Trente ans ou la vie d'un joueur durch das Spiel Fréderic Lemaitre's

eine ganz ungeheuere Anziehungskraft ausübte, sowie Baudoin Daubigny mit seinen Deux Sergents.

Eine dritte der damals beliebt werdenden dramatischen Formen ist die Féerie. Sie hatte schon früher Aufnahme in der Oper gefunden. Auch blieb die Musik dem dramatischen Feenmärchen immer verbunden. Bernot mit seinem Siège du clocher, Martainville mit seinem Pied de Mouton machten zu Anfange dieses Jahrhunderts in diesem Genre Epoche. Außer den drei obengenannten Theatern bemächtigten sich auch der Cirque olympique, das Gymnase, das Châtelet dieser Form.

XI.
Entwicklung der Bühne und der Schauspielkunst im 18. und 19. Jahrhundert.

Organisation des Theaters. — Verhältniß der Autoren zum Theater. — Kampf der Autoren und Schauspieler. — Entstehung neuer Theater; die Theaterfreiheit. — Aufhebung der letzteren unter Napoleon I. — Beschränkte Zahl der Theater. — Vortragsweise der Schauspiele. — Der Kampf des Conventionalismus mit der Natürlichkeitsrichtung. — Baron, Beaubourg, Quinault, Dufresne, Adrienne Lecouvreur, Melle Gaussin, Melle Dusmenil; Granvel, Lekain; Melle Clairon, Molé, Préville, Melle Contat, Talma, Melle Mars, Melle Duchesnois, Melle Georges.

Zur Zeit von Ludwigs XIV. Tode gab es in Paris nur ein einziges Theater für die Tragödie und das Lustspiel: Le théâtre de la comédie française. Von den Kämpfen, welches dieses in Verein mit der Académie de Musique gegen die Theater de la Foire damals führte, hat schon berichtet werden können. Wir sahen daraus die komische Oper siegreich hervorgehen. Doch entstand damals auch ein neues italienisches Theater (1716), auf welchem jedoch meist, wenn schon theilweise von Italienern, französisch gesprochen wurde.

Die Gesellschaft der Comédie française, deren Mitglieder (Sociétaires) Ludwig XIV. auf die Zahl von 27 beschränkt hatte, und welche

bis 1770 in dem seit 1688 bezogenen Theater in der Rue des fossés St. Germain des Près verblieb, hatte schon immer eine Verfassung gehabt, welche jedoch manche Wandlungen durchlief. Einen der wichtigsten Theile derselben bildeten die Bestimmungen, die das Verhältniß der Gesellschaft zu den Autoren regelte. Es bot für den Fall, daß man dem Autor sein Stück ein für allemal abkaufte, zwar keine Schwierigkeit dar. Dies war aber längst nicht mehr die Regel, es war vielmehr zur Ausnahme geworden. Gewöhnlich wurde, wie wir schon fanden, der Dichter, unter bestimmten Modalitäten auf einen Antheil an der täglichen Einnahme bei den Aufführungen seines Stückes verwiesen. Er war hierdurch ganz von der Ehrlichkeit der Schauspieler bei der Rechnungsablegung abhängig. Man führt diesen Modus der Autorenrechte bis auf das Jahr 1653 zurück.*) Einzelne darauf bezügliche Bestimmungen haben sich noch aus den Jahren 1682 und 85 erhalten; ein vollständiges Statut liegt darüber aber erst aus dem Jahre 1726 vor, welches indeß auf den Ausgang des 17. Jahrhunderts zurückweist. Da es einen Einblick in die Organisation des damaligen Theaters gestattet, so glaube ich die wichtigsten Bestimmungen desselben in abgekürzter Form hier mittheilen zu sollen.

I. Das Stück wird der Gesellschaft vom Autor vorgelesen, worauf sich dieser zurückzieht. Die Gesellschaft verhandelt darüber, nimmt das Stück an oder verwirft es, nach Stimmenmehrheit oder nach Ballotage.

II. Sobald das Stück angenommen worden, vertheilt der Autor die Rollen. Kein Schauspieler darf die Annahme verweigern.

IV. Die neuen Stücke von Schauspieler-Autoren werden nur während der Sommermonate zur Aufführung gebracht. Die Stücke der außerhalb der Gesellschaft stehenden Dichter genießen des Vorzugs im Winter zur Darstellung zu kommen.

V. Ein neues Stück wird abwechselnd mit einem älteren Stücke oder einem anderen neuen Stücke bis zu seiner Absetzung gespielt.

VI. Im Winter wird ein neues Stück so lange wiederholt bis die Einnahme zwei Mal hintereinander unter 550 Livres geblieben ist. In diesem Falle, der chûte dans les règles, wird es abgesetzt, es gelangt in den Vollbesitz der Gesellschaft, der Autor verliert sein Recht auf die Einnahme.

VIII. Im Sommer findet dasselbe bei einer zwei Mal unter 350 Livres gebliebenen Einnahme statt.

---

*) Siehe hierüber: Bonassie, Les auteurs dramatiques et la comédie française à Paris. Paris 1874.

XI. Die Autoren erhalten bei fünfactigen Stücken $^1/_9$ der Einnahme, abbezüglich der Tageskosten.

XII. Die Autoren der Stücke von 1—3 Acten erhalten unter derselben Bedingung $^1/_{18}$ der Einnahme.

Die erste bedeutendere Modification erhielten diese Bestimmungen durch das Reglement v. J. 1757. Obschon die Veränderungen nur den Modus betrafen, waren sie tiefgehend genug. Dies läßt sich an zwei der wichtigsten Artikel erkennen. Die Höhe der Minimalsumme, welche den Autor vor der Chûte dans les règles bewahrte, wurde jetzt auf 1200 und 800 Livres erhöht. Dies erklärt sich nur theilweise aus den gestiegenen Theaterpreisen und Einnahmen, die Dichter wurden dadurch offenbar in ihren früheren Rechten geschmälert. Schon 1766 forderte aber ein Schauspieler in einem noch erhalten gebliebenen Memoire sogar die Erhöhung auf 1600 und 1000 Livres. Derselbe erweist sich im Uebrigen jedoch als ein rechtlich und billig denkender Mann, da er gleichzeitig nach einer andren Seite für die Rechte der Autoren eintrat. „Es ist nöthig — heißt es bei ihm — daß die Autorenrechte schärfer präcisirt werden und man mit Gewissenhaftigkeit den Betrag des Abonnements der kleinen Logen in Anrechnung und die Tages- und außergewöhnlichen Kosten nach ihrer wahren Höhe in Abzug bringt." Dies gewährt einen Einblick in die Uebervortheilungen, denen die Autoren damals ausgesetzt waren.

Schon im Jahre 1786 trat daher die Unzufriedenheit der letzteren offner in zwei Flugschriften: Causes de la décadence du goût sur les théâtres und: Causes de la décadence du théâtre français et moyens de le faire refleurir, augmentées d'un plan pour l'établissement d'un second théâtre, hervor. Ihnen folgten die Angriffe Mercier's, Palissot's, Francois de Neufchâteau's u. A. 1770 trat endlich eine Anzahl dramatischer Schriftsteller unter dem Vortritte La Harpe's und Sedaine's zusammen, um ihren Klagen gegen die Schauspieler Nachdruck zu geben, die hauptsächlich gegen die Insolenz der Schauspieler in dem Verhältniß zu den Autoren, sowie gegen die Willkürlichkeit, mit welcher sie die Aufführungen der Stücke ansetzten und die Einnahmen und Tagesausgaben in Anrechnung brachten, gerichtet waren. Beaumarchais fand demnach bei seinem Auftreten gegen die Schauspieler einen allgemeinen Kampf der Autoren mit

ihnen schon vor, daher es wahrscheinlich ist, daß dieser ihm überhaupt erst den Anstoß zu seinem Vorgehen gab, und seine Ansprüche an sie für den Barbier von Sevilla nur den Vorwand dazu dargeboten haben. Es mochte ihn reizen, sich an dem Kampf zu betheiligen, ja sich an dessen Spitze zu schwingen, und hierdurch neue Popularität zu erwerben. Erst im Jahre 1781 gelang es jedoch, eine Art Vereinbarung herzustellen, durch welche die Minimaleinnahme, die den Autor hinfort vor der chûte dans les règles sicherte, auf 2300 Livres und 1800 Livres festgestellt wurde und nach welcher der Autor bis dahin für ein fünfactiges Stück $^1/_7$, für ein dreiactiges $^1/_9$, für ein zwei- oder einactiges $^1/_{14}$ der Einnahme zu beanspruchen hatte. Diese Bestimmungen, ohnedies nicht sehr günstig für die Autoren, schützten sie jedenfalls nicht gegen den Mißbrauch der den Schauspielern eingeräumten discretionären Gewalt. Der Friede war daher nur ein Waffenstillstand. Mit der ausbrechenden revolutionären Bewegung wurde der Kampf wieder aufgenommen. Schon vorher waren, und gewiß mit unter Einfluß dieser Verhältnisse das Theater der Porte St. Martin (1781) und das des Italiens (1783), welches sich 1792 in die Opéra comique verwandelte, entstanden. 1786 nahm das alte Marionettentheater Audinot den Namen de l'Ambigu an. Es spielte anfangs nur Pantomimen. 1789 entstand das Theater des Grafen Beaujolais, später das Theater du palais royal genannt, und das der Mad. Montansier, späteres Theater des Variétés. 1790 folgte die Gründung des zweiten Theater français de la Rue Richelieu und nachdem im Jahr 1791 die Theaterfreiheit proclamirt worden war, schossen die Theater förmlich aus der Erde hervor, so daß ihre Zahl bis auf sechzig angewachsen sein soll. Von ihnen seien hier nur le théâtre Molière, spätere opéra comique, le nouveau théâtre du Marais (1791), le théâtre du Vaudeville (1792) hervorgehoben. In diesem Jahre wurde das alte 1764 gegründete Marionetten- und Balletttheater des grands danseurs du Roi in das Theater de la Gaité verwandelt.

Die Revolution hatte 1791 eine Spaltung unter den Mitglieder des Theater français hervorgerufen. Der kleinere Theil desselben ging in Folge davon mit Talma an das Theater des Variétés amusantes, das nun den Namen des Theater de la République erhielt. Die übrigen Schauspieler des alten Theater français blieben in ihrem

Gebäude, bis sie 1793 in der Nacht des 3. September sämmtlich aufgehoben und erst nach dem 9. Thermidor wieder freigelassen wurden. Sie vereinigten sich dann mit ihren alten Kameraden im Theater de la République. Nach mehreren Differenzen, die zwischen ihnen ausbrachen, und wiederholten Umsiedelungen erhielten sie 1803 durch Napoleon I. eine neue Verfassung, die jedoch erst im Jahre 1812 ihre definitive Gestalt gewann, und 1808 das neuerbaute Theater in der Rue Richelieu, welches ihm noch heute gehört. Nur unter Napoleon III. erlitt diese neue Organisation einige nicht unwesentliche Modificationen. Das Theater français hatte unter Ludwig XV., der im Jahre 1758 auch ihre Schulden (276,000 Livres) bezahlte, bereits eine viel höhere Subvention (24,000 Liv. jährlich) als früher erhalten. Diese wurde aber 1803 noch auf 100,000 Francs erhöht.*)

Durch Decret vom 20. Juli 1807 wurde die Theaterfreiheit wieder aufgehoben, und die Zahl der damals noch in Paris bestehenden 27 Theater vorläufig auf 8 beschränkt: Die Oper, das Theater Français, das Theater Feydeau (Opéra comique), das Odéon, das Vaudeville, die Variété's, das Ambigu und die Gaité. 1808 erhielten aber auch die Porte St. Martin und 1811 der Cirque olympique die Erlaubniß, ihre Vorstellungen wieder aufnehmen zu dürfen.

Die Vortragsweise der Tragödie war noch immer in einem bestimmten Gegensatze zu der des Lustspiels geblieben, welche letztere sich durch die Natürlichkeitsrichtung, welche das Lustspiel seit Molière einschlug, nur noch verschärft hatte. Daß dieses sich jetzt überwiegend der Prosa bediente, trug auch dazu bei, diesen Gegensatz noch entschiedener hervortreten zu lassen. Andererseits wirkte dieser veränderte Geist des Lustspiels und des in Folge davon entstandenen bürgerlichen Dramas auch wieder zu Gunsten der Naturwahrheit auf die Vortragsweise der Tragödie ein. Diese Einwirkung mußte noch durch die Vereinigung des Molière'schen Theaters mit den beiden anderen Theatern gefördert werden. Baron war der hauptsächlichste Repräsentant dieses Einflusses, der sich mit seinem Rücktritt von der Bühne daher wieder abschwächen mußte. Von ihm sagte Marmontel: „Man findet an ihm keinen Ton, keine Geste, keine Bewegung, die nicht die

*) Siehe: **Régnier, Histoire du théatre français. — Febvre et Johnson, Album de la comédie française. Paris 1879.**

der Natur wäre. Er schien zuweilen fast allzuvertraulich zu werden, und doch war er jederzeit wahr. Er meinte, daß ein König in seinem Kabinet den Theaterhelden nicht spielen dürfe.“ Baron trat 1691 zum ersten Mal vom Theater zurück und erst 1720 wieder als Cinna auf, doch wie man behauptet in der alten Frische und Kraft, mit denen er noch neun Jahre fortwirkte.

Pierre Tronchon de Beaubourg, der ihn zunächst ersetzte, fiel in den hochtrabenden Ton der älteren Darstellungsweise zurück, was auch von Marie Anne de Chateauneuf, gen. Duclos gilt, die 1696 zur Comédie Française kam, um hier allmählich das Rollenfach der Champsmelé zu übernehmen, in dem sie dann bis 1733 thätig blieb. Dagegen nahm Quinault-Dufresne (1693—1767), welcher 1713 am Theater Français debutirte, hier später Beaubourg ersetzte und bis 1741 an ihm wirkte, die von Baron angebahnte Richtung wieder auf. Eine anziehende Persönlichkeit, eine sympathische Stimme und die überzeugende Wahrheit seines Spiels machten ihn zum gefeierten Helden der Bühne. Er schuf den Oedipe (1718), den Don Pedre in Ignès de Castro (1724), den Orosmane in Zaïre (1732), den Glorieux des Destouches (1732), den Zamore in Alzire (1736) und fand in Adrienne Lecouvreur (1692—1730) eine Geistesverwandte. Letztere debütirte 1717 als Monime. Gleich ausgezeichnet in dem rednerischen, wie in dem mimischen Theil, verband sie Naturwahrheit mit stilvoller Schönheit. Obschon sie keinen zu großen Umfang der Stimme hatte, verfügte sie doch über einen ganz außerordentlichen Reichthum von Tönen. Keineswegs groß, war ihr Ausdruck und Spiel, wo es dessen bedurfte, doch voll Hoheit und Macht. Sie schien dann auf der Bühne zu wachsen, so daß diejenigen, die sie bisher nur im Privatleben gesehen, sie hier nicht wiedererkannten. Sie war berühmt als Elèctre, Bérénice, Hermione, Phèdre, Cornélie, Pauline, Athalie, als Isabelle in der Mère coquette, als Gräfin in l'Inconnue; als Marquise in La surprise de l'amour und so vielen andren Rollen. Sie starb nicht, wie es das Scribe'sche Drama darstellt, an Gift, sondern an einer Blutung. Neben ihr gehörte besonders Melle Desmarest der Natürlichkeitsrichtung an. Ihre Stärke lag aber im Lustspiel, besonders in den Rollen der Soubretten und Bäuerinnen. Sie war eine Nichte der Champsmelé und die Tante der Marie Anne Botel Dangeville (1714—96), welche 1730 die

Bühne betrat. Auch sie war ausgezeichnet in Soubretten- sowie in Charakterrollen, vorzüglich in denen der Koketten. Sie hatte am Theater, welches sie 1763 wegen der Intriguen von Delle Clairon verließ, den Beinamen la force du naturel erhalten.

Adrienne Lecouvreur hatte die Melles Gausin und Dumesnil zu Nachfolgern. Jeanne Cathérine Gaussein, gen. Gausin (1711 bis 1767) war die Tochter von einem Bedienten Baron's, aber von der Natur mit allen Gaben versehen, um in ihrem Berufe zu glänzen. Sie debutirte 1731 am Theater français, wo sie bis 1763 verblieb. Ihr Ruf war mit der Zaire (1732) begründet. Ihr eigentliches Fach war das Sanfte, Elegische, Rührende. Sie besaß, wie man sagte, die Gabe der Thränen. Andromaque, Junie, Inès, Alzire, Iphigénie gehörten zu ihren Hauptrollen. Auch ihre Agnès in der Ecole des Femmes, die Constance in dem Prejugé à la mode wurden unter vielen anderen gerühmt. Melle Clairon*) hat ihr das Charakteristische abgesprochen, Melle Dusmenil ist aber diesem Urtheil entgegen getreten. Bedeutender noch durch ihre natürliche Begabung war diese letztere selbst. Marie Françoise Marchand-Dusmenil*) (1711—1803) stammte aus guter Familie. Ihr Talent aber zog sie zur Bühne. Nachdem sie längere Zeit auf Provinzialtheatern gespielt, kam sie auch nach Paris und begründete hier (1737) durch die Clytemnestre ihren Ruf. Die großen gewaltigen Leidenschaften bildeten das ihr eigenste Gebiet. Sie suchte hauptsächlich dadurch zu wirken, daß sie ihre Kraft für die großen, bedeutenden Momente und Scenen aufsparte, in denen sie sich dann ganz dem Dämon ihres Genies überließ. Athalie, Medée, Cleopâtre, Sémiramis, Merope gehörten zu ihren vorzüglichsten Leistungen. Man hat ihr öfter Ungleichheit des Spiels vorgeworfen. Das Urtheil Garrick's über sie aber lautete: „Das ist keine Schauspielerin mehr, es ist Agrippine, Sémiramis, Athalie selbst, die man sieht.“ Sie zog sich 1776 vom Theater zurück, starb aber erst 1803, leider in großem Elend.

Die Dangeville, Gausin und Dusmenil ragten noch tief in die sogenannte Glanzperiode des Theater français herein, welche die Jahre 1740—80 umfaßt und außer von ihnen, von der Clairon

*) In ihren Mémoires, Edition Andrieux, Paris 1823.

**) Mémoires de Melle Dusmenil, Paris 1803.

und Contat, sowie von Lekain, Grandval, Bellecour, Préville, Molé, Brizard, Dugazon verherrlicht wurde.

Charles François Racot Grandval (1710—84) war der Sohn eines Organisten. Er trat an die Stelle Quinault-Dufresne's und excellirte in den Rollen des Misanthrope, Glorieux, Homme du jour, Manlius, Sertorius, Nicomède u. s. w., 1752 mußte er aber die größeren tragischen Rollen an Lekain abtreten. Ueberhaupt war er im Lustspiel bedeutender. Man hebt hier besonders die Eleganz, Feinheit und Grazie seines Spieles hervor. Berühmt war er in dem Fach der petits-maîtres. Auch schrieb er verschiedene kleine Stücke für die Bühne, von der er als Schauspieler 1768 zurücktrat.

Henri Louis Cain, gen. Lekain,*) geb. 1728 zu Paris, gest. 1778, ist uns bereits aus dem Leben Voltaire's bekannt. Er trat 1752 zum Theater français, nachdem man sich länger wegen des Abstoßenden seiner äußeren Erscheinung und seiner dumpfen Stimme gegen die Aufnahme desselben gesträubt. Er wußte aber selbst die Natur zu besiegen und seine gemeinen Gesichtszüge durch den Ausdruck der Energie und Gewalt seines Geistes, hier zu veredeln, dort furchtbar zu machen. Er gab immer die volle Illusion der Rolle und der Situation, welche er darstellte, und vereinigte sich den Bestrebungen der Clairon, auf die er sonst nicht ohne Eifersucht war, das historische Costüm in die Tragödie einzuführen, was aber erst Talma völlig gelang. Als seine vorzüglichsten Rollen werden genannt: Orosmane, Tancrède, Mahomet, Zamore, Nicomède, Rhadamiste, Néron, Manlius, Oedipe. Melle Clairon, die ihn den größten Schauspieler nennt, klagt, daß er oft zu gedehnt und declamatorisch gesprochen habe.

In einem dramaturgischen Werke vom Jahre 1747, Le comédien von Rémond de St. Albin, wird gegen die Unsitte der damaligen Schauspieler geeifert, die Stimme zu sehr zu forciren. Drei Arten der Monotonie seien es gewesen, welche die Wahrheit der Recitation damals beeinträchtigt hätten. Das Festhalten derselben Modulation, der gleichmäßige Tonfall am Schlusse des Verses und die zu

*) Mémoires de Le Kain avec des réflexions de Talma. Paris 1825 und 1874. — Siehe auch Samson, Le Kain, Talma, Melle Rachel in der Revue des cours litter. T. III.

häufigen Wiederholungen derselben Inflexionen. Andrieux*) behauptet daß auch Lekain und die Clairon anfangs den Fehler des Forcirens der Stimme gehabt, denselben jedoch später überwunden hätten.

Claire Josephe Hippolyte Legris de Latude, gen. Clairon, 1723 geboren, 1801 gestorben, von dunkler Herkunft, wendete sich nach einer im Elend verlebten Kindheit, schon mit 13 Jahren der Bühne zu. Nachdem sie längere Zeit als Sängerin und Soubrette die Provinz durchzogen, debütirte sie 1743 als Phèdre im Theater français. Wie groß ihre natürlichen Anlagen immer waren, so hatte sie doch ihre Erfolge weit mehr noch dem Studium und der Kunst zu verdanken. Sie erreichte weder die schöne Natürlichkeit der Lecouvreur, noch die einzelnen genialen Momente der Dumesnil, aber ihr Spiel war durchdachter, abgetönter, harmonischer, nur daß es nicht ganz frei von Gemessenheit und Berechnung war. Sie verließ wegen einer erlittenen Kränkung noch in der vollen Kraft des Talentes die Bühne (1762). Larive und Melle Raucourt waren ihre vorzüglichsten Schüler.

Jean Claude Gille, gen. Colson de Bellecour (1725—78), anfänglich Maler, widmete sich später der Bühne und debütirte 1750 am Theater français, von dem er Lekain damals sogar vorgezogen wurde. Er mußte die ersten tragischen Rollen jedoch bald an letzteren abtreten und sich auf das ihm eigenthümlichere Feld der heiteren und komischen Charakterrollen zurückziehen. Er hatte besonders große Erfolge als Chevalier à la mode und als joueur. An seine Stelle trat 1760 François René Molé (1734—1802). Er gefiel außerordentlich im Philosophe sans le savoir, in Les fausses infidélités, so wie später in Le Philinte de Molière und dem Vieux célibataire, sowie in dem Fach der petits-maîtres. Er wurde Mitglied des Instituts, eine Ehre, die Molière versagt blieb, und hinterließ Memoiren, die Etienne in seine Mémoires sur l'art dramatique (1825) aufgenommen hat.

Pierre Louis du Bus, gen. Préville (1721—99) betrat 1743 die Bühne auf einem der Theater de la Foire, übernahm dann die Leitung des Lyoner Theaters und wurde 1752 Mitglied des Theater français, welches er erst 1786 verließ. Ludwig XV., der letzteres

*) In dem Vorworte zu den Memoiren der Clairon.

schon zur Aufnahme Lekains genöthigt hatte, befahl auch die Préville's mit den an den Herzog von Richelieu gerichteten Worten an: „Ich habe Schauspieler genug für die Herren meiner Kammer, diesen will ich aber für mich haben.“ Préville war ein großer Charakterdarsteller von außergewöhnlicher Gestaltungskraft, durch die er sich in die verschiedensten Persönlichkeiten zu verwandeln vermochte. Er war gleich ausgezeichnet als Mascarille, wie als Baron Hartley (Eugénie), als Scapin, wie als Bourru bienfésant, als Michaud (Partie de chasse), wie als Turcaret. Garrick, der ihm befreundet war, nannte ihn das verhätschelte Kind der Natur. Seine Memoiren wurden Paris 1813 edirt.

Jean Baptiste Britard, gen. Brizard (1721—91) wollte ursprünglich Maler werden, vertauschte aber diesen Beruf mit dem des Schauspielers. Er debütirte 1757 am Theater français, von dem er erst 1786 zurücktrat. Er spielte die großen tragischen Charakterrollen: Oedipe, Lear, den alten Horace mit ebenso ergreifender Wahrheit und schöner Natürlichkeit, wie den Henri IV. in der Partie de Chasse oder den Père de famille und den Dupuis.

Den letztgenannten Darstellern ging Louise Contat (1760—1813) zur Seite, eine Schülerin der Melle Préville. Sie spielte von 1776 bis 1808 am Theater Français nach einander die Rollen der großen Koketten, der Soubretten und Mütter. Ihren größten Triumph errang sie als Susanne in Figaro's Hochzeit. Vorzüglich war sie auch in Marivaux' Stücken.

Die Aufnahme des ernsten, in Prosa geschriebenen Familiendramas und die Richtung, welche Diderot der schauspielerischen Darstellungskunst durch den Hinweis auf das bisher vernachlässigte malerische Moment der dramatischen Action und auf das jeu de théâtre gab, hatte um diese Zeit eine Veränderung in der Spielweise bewirkt, die nun realistischer und dabei lebensvoller und malerischer geworden war. Dies gab besonders dem Zusammenspiel eine größere Beweglichkeit und dem stummen Spiel eine größere Bedeutung. Ohne diese Spielweise, die durch Beaumarchais beträchtlich gefördert worden war, würde man an die melodramatischen Stücke der Kaiserzeit, zu denen, wie ich glaube, Mercier den Uebergang bildet, wohl schwerlich gedacht haben. Wie geringschätzig man über letztere auch urtheilen mag, so eröffneten sie der Schauspielkunst doch ganz neue Wege und Ziele

und bereiteten den Uebergang zu der spätern sogenannten romantischen Schule und überhaupt zu den Formen des neuesten Dramas vor.

Zunächst aber nahm unter dem Einflusse der Revolution und des Kaiserreichs das classische Drama und die rhetorische Darstellungsweise wieder einen neuen Aufschwung. Zu den Darstellern dieser Periode und Richtung, die hauptsächlich Talma und später Delle Mars vertritt, gehören auch Dazincourt, Dugazon, Monval, Fleury, St. Prix, St. Fal, Larive, Lafon, Damas und die Melles Raucourt, Duchesnois und Georges, welche letztere aber eine gegensätzliche Stellung einnimmt.*)

François-Joseph Talma, am 15. Januar 1763 zu Paris geboren, ebendaselbst am 19. October 1826 gestorben, Sohn eines Zahnarztes, studierte in London, wohin sein Vater übersiedelt war, zunächst Chirurgie, wendete sich aber schon hier der Bühne zu, indem er Mitglied eines kleinen daselbst befindlichen französischen Theaters wurde. Nach Paris zurückgekehrt studierte er unter Molé, Fleury, Dugazon am Conservatoire. Am 21. November 1787 trat er als Seïde im Mahomet zum ersten Mal im Theater français auf, ohne jedoch sonderlich zu gefallen. In Carl IX. von Chénier wurde ihm gleichwohl die Titelrolle anvertraut, weil St. Fal wegen der revolutionären Tendenz dieses Stückes, sich die Rolle zu spielen geweigert. Wir wissen mit welchem Erfolg er sich dieser Aufgabe entledigte. Dieser stieg, ihm zu Kopf. Als man die Vorstellungen des Stücks abbrechen wollte, suchte er dies mit Heftigkeit zu verhindern und da es ihm nicht gelang, verließ er mit noch einigen Gesinnungsgenossen das Theater français um ein neues Theater, le second théâtre français de la Rue Richelieu zu gründen. Neben seinem sich rasch entwickelnden Talente trug seine politische Gesinnung wohl auch mit zu den stürmischen Erfolgen, die er von nun an erzielte, bei. Er hauchte dem Repertoire des alten classischen Theaters eine neue Seele ein, eine Seele voll Feuer und Leidenschaft, voll künstlerischer Begeisterung und einem sicheren Gefühl für Schönheit und Maß. In ihm erhob er sich zu seinen größten und vollendetsten Leistungen. Auch ist es ihm wohl hauptsächlich beizumessen, daß die durch das Familiendrama schon fast zur Seite geschobene classische Tragödie und

*) Eine vollständige Liste der Mitglieder des Theater français findet man in Régnier's Geschichte des französischen Theaters.

ihre Formen für längere Zeit wieder herrschend wurden, was später mit dazu beitrug, daß das sich entwickelnde romantische Drama, welches im Melodrama auf die bedenklichsten Abwege gerathen war, eine künstlerischere Form gewann. Doch creirte Talma auch viele neue Rollen, von denen hier nur der Othello des Ducis (1792) der Néron des Legouvé (1794), der Pharan im Abufar des Ducis, der Aegisthe des Lemerier (1797), der Marigny in den Templiers (1805), der Leicester in der Maria Stuart des Lebrun (1820), der Danville in der Ecole des viellards, der Charles VI. des De la Ville (1826) hervorgehoben seien. In seinen Réflexions sur Le Kain et sur l'art du théâtre hat Talma sein dramaturgisches Glaubensbekenntniß niedergelegt. Er ist zwar von einzelnen seiner Zeitgenossen, z. B. von Mad. de Staël sehr überschätzt worden, gleichwohl darf er unbedenklich der erste tragische Darsteller der Revolutionszeit, des Kaiserreichs und der Restauration genannt werden. An Einwürfen gegen sein Spiel hat es freilich auch nicht gefehlt. Der rednerische Theil soll zu emphatisch gewesen sein und in den ruhigeren Partien zur Monotonie geneigt haben, wozu seine dunkle, wenig biegsame Stimme mit beigetragen habe. Sein Vortrag, voll Feuer und Energie, sei im Ganzen doch mehr das Ergebnis des berechnenden Studiums, als der unmittelbare Ausfluß eines genialen Geistes gewesen. Er habe mehr zur Bewunderung aufgefordert, als gerührt oder erschüttert. Doch wird andererseits schöpferische Gestaltungskraft an ihm gerühmt, wie er z. B. dem Hamlet des Ducis alle in dessen Bearbeitung verloren gegangenen Züge des Shakespeare'schen verliehen und das stumme Spiel zu einer bis dahin unbekannten Höhe entwickelt haben soll. Am 19. October 1826 wurde er der Bühne durch eine schmerzhafte Krankheit entrissen. Ganz Paris trauerte um den Verlust. Nahe an 100 000 Menschen sollen sich nach dem Père la chaise begeben haben, ihm die letzte Ehre dort zu erweisen. Die Comédie française war drei Tage geschlossen.

Françoise Hippolyte Boutet-Monvel, gen. Melle Mars, geb. am 9. Februar 1779 zu Paris, ebendaselbst am 20. März 1847 gestorben, war die Tochter des Schauspielers Monvel und der Schauspielerin Salvetat, sowie eine Schülerin der Louise Contat. Sie trat schon als Kind im Theater Montasier, später im Feydeau auf. 1799 wurde sie Mitglied des Theater français. Sie entwickelte in jugend-

lichen Rollen so viel Liebreiz, Anmuth, Geist und eine so tiefe, zum Herzen sprechende Innigkeit, daß sie in kurzem der erklärte Liebling des Publikums wurde. Ihren ersten Triumph errang sie in Le sourd-muet de l'Abbé de l'Epée. Sie war vorzüglich in den Lustspielen Molière's und Marivaux', als Victorine in Le philosophe sans le savoir, als Suzanne in Figaro's Hochzeit, in Delavigne's l'Ecole des viellards und Les enfants d'Edouard in Le more de Venise von Alf. de Vigny, in Hernani und Angelo von Victor Hugo, als Louise de Vignerolles u. s. w. Melle Mars begann mit jugendlichen Liebhaberrollen. Trotz der Trefflichkeit ihrer Leistungen hielt man anfänglich ihr Talent für beschränkt, doch sollte sie bald ihre Trefflichkeit auch im Fach der Koketten und Soubretten, sowie als Heroine des modernen Dramas zeigen. Sie war ein Liebling Napoleon's. Ludwig XVIII. ließ ihr dies aber so wenig, wie Talma, entgelten, sondern garantirte beiden ein jährliches Einkommen von 30000 Francs.

Cathérine Joséphine Rafin, genannt Duchesnois, wurde am 5. Juni 1777 zu St. Saulvei geboren. Sie war von niedriger Herkunft, diente anfangs als Näherin, dann als Hausmädchen. Mit zwanzig Jahren ging sie zur Bühne. Ihre Erfolge trieben sie nach Paris, wo sie eine Schülerin von Melle Raucourt wurde und durch den Einfluß Legouvé's Aufnahme am Theater français erhielt. Sie debütirte 1802 mit großem Succeß als Phèdre. Andere Triumphe folgten, die aber von Geoffroy, dem Kritiker des Journal de l'Empire (späteren Journal des Débats) heftig bestritten wurden, der ihr Melle Georges entgegenstellte. Auch unterlag sie zunächst in diesem Streite, in dem die Schönheit ihrer Gegnerin obsiegte, doch überließ ihr diese schon 1808 das Feld, indem sie nach Rußland auf Gastspiele ging. Melle Duchesnois war von der Natur in ihrer äußeren Erscheinung wenig begünstigt. Sie übte all ihren Zauber nur durch die tiefe Innigkeit ihres Spiels und ihre volle, wohltönende Stimme aus. Man tadelte aber an ihr das Spielen mit larmoyanten, schluchzenden Tönen. Noch lange glänzte sie neben Talma, Larive und Lafon in der Tragödie da sie erst 1833 die Bühne verließ. Sie starb zwei Jahre später.

Marguerite Georges Weymer, gen. Georges, am 23. Februar 1787 zu Bayeux geboren, fand auf Empfehlung von Melle Contat noch etwas früher als die Duchesnois Aufnahme am Theater français, wo sie in den heroischen Rollen des classischen Dramas durch

Gewalt des Ausdrucks und durch Schönheit glänzte. Sie verließ, wie wir sahen, dasselbe 1808, um nach Rußland zu gehen. Zwar trat sie nach ihrer Rückkehr wieder in ihre frühere Stellung ein, allein ein unruhiger Wandertrieb, der sie zu Kunstreisen in die Provinz verleitete, gab die Veranlassung zu einem Bruche, welcher sogar die Entziehung ihrer Pension zur Folge hatte. Dies verschaffte ihr aber die Freiheit, an ein anderes Pariser Theater zu gehen. Sie wählte zunächst das Odéon, später die Porte St. Martin, wo sie im Verein mit Schauspielern wie Frédéric Lemaitre, Bocage, Marie Dorval u. A. und unter dem Einflusse der Dichter der das romantische Drama einleitenden Stücke und dieser letzteren selbst eine neue Epoche der Schauspielkunst in's Leben rief, in welcher sich erst die volle Kraft ihres schauspielerischen Naturells, das Feuer und die Gewalt des leidenschaftlichen Ausdrucks, dessen sie mächtig war, völlig entfalten konnten. Sie starb 1867.

Die Einrichtung der Bühne, sowie das Decorations- und Maschinenwesen hatten inzwischen natürlich auch große Veränderungen erfahren, zum Theil, weil die Zwecke des Dramas andere und mannichfaltigere geworden waren. Die verschiebbaren Coulissen und rollbaren Hintergründe waren aus Italien in Frankreich eingeführt worden. Sie kamen zunächst in der Oper und in den pièces à machines zur Anwendung, wo es das Problem der Verwandlung bei offener Scene zu lösen galt. Beim Schauspiel wurden sie wahrscheinlich erst nach der Vertreibung der Zuschauer von der Bühne eingeführt. Die freiere, natürlichere, malerischere Spielweise, zu der Diderot und nach ihm Beaumarchais und Mercier hingedrängt hatten, nöthigte auch zu einer reicheren Ausbildung des Requisiten- und Comparsenwesens. Auch die Beleuchtung war allmählich vervollkommnet worden. Erst 1782 bei der Uebersiedelung des Theater français ins Odeon, wurde aber die Beleuchtung mit Lichtern durch Lampen verdrängt. Quinquet war der Erfinder der letzteren.

Die Musik war bei der Oper schon seit länger ins Orchester verlegt worden. Beim Schauspiel fand dies ebenfalls, doch wohl erst nach der Verdrängung der Zuschauer von der Bühne statt.

Der Einfluß der Kritik auf das Theater mußte sich in dem Zeitalter des kritischen Geistes um so mehr geltend machen, als das Theater von den Franzosen immer als eine sehr wichtige Angelegen-

heit aufgefaßt und behandelt wurde. Die Zahl der in dem vorliegenden Zeitraum in Frankreich darüber erschienenen historischen, theoretischen und kritischen Schriften ist eine ganz ungeheure. Kein Volk besitzt eine so reiche Literatur über das Drama und das Theater, wie die Franzosen. Fast jeder bedeutende Dramatiker, fast jeder bedeutende Publicist, selbst die Philosophen beschäftigten sich mit der Theorie des Dramas, mit der Kritik des Theaters. Ich habe daher auf die bedeutendsten Werke schon hinweisen können, zu denen noch Du Bos, mit seinen Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, gezählt werden muß, die einen großen Einfluß ausübten und viele Mal aufgelegt wurden. Hier seien nur noch einige Worte über den Antheil der Journale und periodischen Schriften angefügt. Zu der offiziellen Gazette und dem Mercure galant, welcher unter verschiedenen Namen (Mercure de France, Mercure français) durch das ganze Jahrhundert fortbestand, war das Journal des savants (von 1665 an) und, 1731—34, Le nouvelliste du Parnasse des Abbé Desfontaines getreten, welcher von 1735 seine Observations sur les écrits des modernes erscheinen ließ und zu dieser Zeit einen bedeutenden Einfluß ausübte. Elie Cathérine Fréron, der 1749 mit seinen Lettres sur les écrits du temps debutirt hatte, gründete 1754 L'année littéraire, welche nach seinem Tode (1776) von seinem Sohne bis 1790 fortgeführt wurde. Daneben übten das Journal encyclopédique (1760—73), das Journal de Paris (1777—1811) und das Journal français eine große Wirkung aus. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war eine besondere Form der Kritik in den Memoiren und Correspondenzen entstanden. Von ihnen verdienen die Mémoires secrètes von Bachaumont, die Correspondance littéraire von Grimm und die Correspondance littéraire secrète von Métra besonders hervorgehoben zu werden. Auch Le Repertoire du théâtre français, in dem sich Fréry vernehmen ließ, Les annales dramatiques, Le Journal historique von Collé und l'Almanach des spectacles seien erwähnt. Unter dem Kaiserthum aber ergriff Geoffroy, nachdem er länger in der Année littéraire thätig gewesen war, in dem 1800 gegründeten Journal de l'empire, nachmaligem Journal des Débats das kritische Scepter. Er war ein geistvoller aber einseitiger Vertheidiger des akademischen Classicismus. Daneben waren der Publiciste und die Décade philosophique

hervorgetreten. Letztere, die von Ginguené gegründet worden war und an der Männer wie Say, Duval, Andrieux mitwirkten, bestand von 1794 bis 1807.

Es erübrigt nun noch auf die Bedeutung, welche die kleineren Theater für die Entwicklung der Schauspielkunst inzwischen gewonnen, hinzuweisen. Hier blühten zu Anfang des 19. Jahrh. am Théâtre des Variétés Brunet, Tiercelin, Potier, die beiden Baptiste, Lepeintre, Odry und die Melles Flore, Pauline, Jourdheuil; am Theater de l'Ambigu: Tentin und Marty, sowie die Melles Levèsque und Bourgeois; an der Porte St. Martin Melle Guérian, eine zweite Favart. — Die Bedeutung dieser und verschiedener anderer Nebentheater tritt aber erst in der nächsten Periode entschiedner hervor.

XII.

Die französische Tragödie im 19. Jahrhundert.

Einwirkungen der Restauration. — Einfluß Shakespeare's und Schiller's. — Delavigne. — Sein Compromiß mit den Romantikern. — Die übrigen classischen, sich zum Theil den Romantikern zuneigenden Dichter. — Entstehung der romantischen Schule. — Antheil der Melodramatiker daran. — Kirchliche Richtung der ersten Romantiker. — Shakespeare, der Ausgangspunkt der systematischen Romantiker. — Die Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen von Guizot und dessen Schrift über Shakespeare. — Die Shakespearebewegung. — Victor Hugo. — Cromwell und die neue romantische Doctrin. — Hernani und Marion de Lorme. — Le Roi s'amüse und Lucrèce Borgia; Höhepunkt des Victor Hugo'schen Drama's. — Alexandre Dumas; Soulié; Sue; Balzac. — Die Melodramatiker Felix Pyat; Anicet Bourgeois; d'Ennery. — Merimée. — Alfred de Vigny. — Die Ausläufer der classischen Richtung: François Ponsard. — Uebergang zum socialen Drama.

Die academisch-classische Form der Tragödie der Franzosen, hatte, nachdem sie von dem bürgerlichen Drama schon etwas zur Seite gedrängt worden war, wie wir gesehen, unter dem Einflusse der Republik und des Kaiserreichs, die beide nach römischem Vorbild gemodelt wurden, wieder so an Ansehen gewonnen, daß das empfindsame und dabei auf Naturwahrheit ausgehende Drama davor zurückweichen mußte und theils unter der Einwirkung der Mercier'schen

Doctrinen, theils unter dem des demokratischen Geistes der Zeit und des eindringenden romantischen Geschmacks ganz neue Wege einschlug und im Melodrama eine ganz neue und dabei volksthümliche Form gewann.

Es stand zu erwarten, daß die nach dem Sturze des Kaiserreichs eintretende Reaction hierin eine Veränderung bewirken würde. Dies war zunächst aber doch nicht der Fall. Das Melodrama entwickelte sich eben so ruhig weiter, wie vorerst die academisch-classische Tragödie am Theater français noch herrschend blieb, was sich in Bezug auf letztere theils daraus erklärt, daß der Geschmack der Gebildeten sich wieder seit länger für dieselbe entschieden hatte und sie eine mächtige Stütze und Förderung in der Academie fand, theils aber auch daraus, daß die Reaction einerseits nicht mächtig genug war, die durch die Revolution und das Kaiserreich ins Leben gerufenen Veränderungen wieder ganz zu beseitigen, und, wo sie dieses versuchte, nicht an die Zustände und Lebenserscheinungen der Zeit Ludwigs XVI., sondern an die Ludwigs XIV. anknüpfte. Wäre man doch von gewisser Seite am liebsten bis auf das Mittelalter zurückgegangen, um eine neue Herrschaft der Kirche und Religion inauguriren zu können. Die classische Tragödie wurde daher von der Restauration, von dem neuen Königthume ebenfalls wieder begünstigt, und Alles, was man von ihr verlangte, war, an die Stelle der imperialistischen Neigungen und Tendenzen, royalistische treten zu lassen.

Die Einflüsse, unter denen sich das Melodrama entwickelt hatte, und die schon unter dem Kaiserreich nicht ohne alle Einwirkung auf die classische Tragödie geblieben waren, machten sich jetzt um so entschiedener auf diese geltend, als die sensationellen Erfolge des Melodramas noch dazu aufforderten. Auch war durch die Anregungen, welche Ducis, Letourneur (in den Vorreden zu seiner Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen), Arnaud de Bacular (in den drei Vorreden zu seinem Trauerspiel Le comte de Cominges), Mercier (in seinem Essai sur l'art dramatique und durch seine Bearbeitungen von Romeo und Julie (Les tombeaux de Verone) [1774] und des Timon von Athen gegeben hatten, der Shakespeare'sche Einfluß nun stärker hervorgetreten. Schiller begann gleichfalls in Aufnahme zu kommen. Nachdem Lamartellière 1792 mit der Bearbeitung von dessen Räubern, Robert, chef de brigans, und

Chénier mit der des Don Carlos vorangegangen waren, brachte nun Mercier auch noch Jeanne d'Arc und Philippe II, sowie später (1809) Benjamin Constant eine zusammenziehende Bearbeitung der Wallenstein-Trilogie in ein einziges Stück von 5 Akten auf die Bühne. So unglücklich dieser letzte Versuch auch ausfiel, in dem die Einheit der Zeit und des Orts wieder peinlich beobachtet war, so verdient er doch deshalb Hervorhebung, weil sich darin der Einfluß des deutschen vom romantischen Geiste erfüllten Dramas auf das classische recht deutlich erkennen läßt.*) Von der weittragendsten Wirkung auf den Umschwung in literarischen Dingen aber waren die hierauf gerichteten Schriften von Frau v. Staël: De la littérature (1800) und De l'Allemagne (1810). „Shakespeare, heißt es in jener, ist der Begründer einer ganz neuen Literatur, das macht, weil er kein Nachahmer war, weil er ganz ursprünglich ist." Ein Bruch mit der Vergangenheit wird hier schon als nothwendig angekündigt, eine literarische Revolution schon in Aussicht genommen. „Wenn man den natürlichen Widerstand besiegen will — liest man an einer andern Stelle — welchen die französischen Zuschauer für das haben, was sie das deutsche oder englische Genre nennen, so wird man mit Gewissenhaftigkeit alles bis ins kleinste zu überwachen haben, was gegen die Feinheit des Geschmacks irgend verstoßen kann. Man wird kühn in der Auffassung, besonnen in der Ausführung sein müssen." Gleichzeitig trat Lemercier in seinem Cours analytique für Shakespeare ein und 1814 wurden die Schlegel'schen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur ins Französische übertragen. Natürlich blieben diese Ansichten nicht ohne Anfechtung. Wie früher La Harpe und später Marie Joseph Chénier, so trat jetzt Geoffroy in dem Journal des Débats, so traten überhaupt die Academiker wieder gegen Shakespeare und den englischen und deutschen Einfluß auf. Das Theater français, ganz unter der Herrschaft der die classischen Formen und Regeln vertheidigenden Puristen, schloß sogar die vom romantischen Geiste irgend beeinflußten Dichter der classischen Richtung hartnäckig aus, trieb sie aber hierdurch in das feindliche Lager der kleinen Theater, die ihre Stücke mit Genugthuung zur Aufführung brachten. Dies geschah

*) Eine vollständige Uebersetzung der Schiller'schen Dramen lieferte Barante, Paris 1821.

unter Andrem auch mit Delavigne's Vêpres siciliennes (1819) und mit dessen Paria (1821), obschon dieser Dichter sich damals noch ganz zu den classischen Regeln bekannte.

Jean François Casimir Delavigne*) am 4. April 1793 zu Havre geboren, am 11. Dez. 1843 zu Paris gestorben, darf als der bedeutendste tragische Dichter dieser Richtung und Periode bezeichnet werden. Auch veranschaulicht seine Entwicklung am besten die jetzt entstehenden Einwirkungen, welche das classische Drama von dem sich entwickelnden romantischen Drama erfuhr, dem es auch schließlich erliegen sollte. Casimir studierte im Lycée Napoléon zu Paris. Schon früh zeichnete er sich durch einige größere Gedichte, die ihm die Anerkennung der Academie eintrugen, als Verskünstler aus. 1819 errang er im Odeon mit seinen Vêpres siciliennes einen durchgreifenden Erfolg. Er hatte sich darin Corneille und Racine zum Vorbild genommen. Die Stärke seiner Darstellung liegt in der Entwickelung zarter Empfindungen, wogegen der darin aufgeworfene Conflict zwischen der Pflicht des Sohnes und der des Freundes, zwischen Patriotismus und Liebe allzu ausgeklügelt erscheint. Der Dichter häuft darin die Verwicklungen, um die Lösung derselben weiter und weiter hinauszuschieben. Es spielt hier etwas von der quälenden Spannung vieler älterer spanischer Stücke herein, woran man Anstoß am Theater français nehmen mochte, was aber das Stück dem Odeontheater gerade wieder annähern mußte. Der Kritik empfahl es sich am meisten durch die sorgfältige Behandlung des Verses und durch die treffliche Zeichnung des Gouverneurs, einem überaus gelungenen und ansprechenden Bilde französischer Ritterlichkeit. Nachdem 1820 vom Odeon auch noch ein Lustspiel, Les comédiennes, mit nur geringem Erfolge gegeben worden war, erwarb Delavigne hier noch einen um so reicheren mit seinem Paria. Doch ist der darin behandelte Conflict zwischen Liebe und kindlicher Pflicht, zwischen Humanität und Standesvorurtheil nicht genug vertieft; er bewegt sich zu sehr im Abstracten, um ein lebendiges Interesse erwecken zu können. Hier ist Racine noch entschiedner sein Vorbild gewesen. Das Hauptgewicht ist auf die Ausführung der ganz lyrisch behandelten Chöre gelegt, die in der That von St. Beuve den Chören der Athalie dicht an die Seite gestellt worden

*) Siehe Julian Schmidt, a. a. O. I. 164. — Royer, a. a. O. V. 50.

sind. Sein nächstes Stück, das Lustspiel L'école des vieillards eröffnete ihm 1823 das Theater français, auf dem dann fünf Jahre später noch ein anderes, im Geschmack der Spanier, aber streng nach den Regeln geschriebenes Lustspiel: La Princesse Aurélie mit nur mäßigem Erfolge gegeben wurde. Die Sensation, welche zu dieser Zeit die neue romantische Schule erregte, blieb nicht ohne Einfluß auf ihn. Sein Marino Faliero, in dem er eine Mittelstellung zwischen den beiden feindlichen Doctrinen einzunehmen suchte, fand daher am Theater français keine Aufnahme, dagegen an der Porte St. Martin einen großartigen Erfolg. Hier zeigt sich jener Einfluß hauptsächlich in der Verbindung komischer und tragischer Elemente, in der des Rührenden mit dem pomphaft Heroischen. Das Stück erhielt im Druck eine Vorrede, in welcher der Dichter sein neues dramaturgisches Glaubensbekenntniß darlegt. „Ich bin von der Hoffnung durchdrungen — heißt es darin — einen neuen Weg eröffnet zu haben, auf dem die Autoren, die meinem Beispiele folgen, mit mehr Kühnheit und Freiheit, als früher sich werden bewegen können. Die natürlichste Philosophie lehrt uns Toleranz, warum sollten unsre Vergnügungen hiervon eine Ausnahme machen. Die Geschichte unsrer Zeit ist an Lehren so reich gewesen. Die Menschen haben daraus neue Bedürfnisse geschöpft, man muß etwas wagen, um sie befriedigen zu können. Es soll mir nicht an Kühnheit, dieser Aufgabe zu genügen, fehlen. Von Achtung für die alten Dichter erfüllt, die unsre Scene mit so vielen Meisterwerken geziert haben, erachte ich die schöne und biegsame Sprache, die sie uns vererbt, als ein heiliges Vermächtniß. Inzwischen haben aber auch sie sämmtlich Neuerungen eingeführt und je nach den Sitten, Bedürfnissen und Bestrebungen ihres Jahrhunderts, verschiedene Wege nach einem und demselben Ziele verfolgt. Man ahmt ihnen also in einem gewissen Sinne nur nach, indem man ihnen nicht ganz zu gleichen sucht.“ Die Puristen schrieen über Verrath. Auch war dieser Uebertritt in das feindliche Lager, obschon nur in der Absicht geschehen, dessen Verfechter zu sich herüberzuziehen, entscheidend für den Sieg der Romantiker. Die Julirevolution, deren Schlachtgesang Delavigne in der Parisienne anstimmte, machte ihn kühner. Hatte er sich in Marino Faliero von Byron anregen lassen, ja, war er diesem darin sogar in Vielem gefolgt, so gewannen jetzt auch die Romane Walters Scott's noch Einfluß auf ihn. Seinem

Ludwig XI. liegt sichtlich dessen Quentin Durward zu Grunde. Zum ersten Male zeigt sich daher auch bei ihm eine individuellere Charakteristik, ein lebendigerer Sinn für das Malerische und das Costüm der Zeit. Er fand dafür die Zeichnung und Farben bei Walter Scott zwar schon vor, besaß aber nicht dessen Feinheit, um sie in ebenbürtiger Weise benutzen und anwenden zu können. Er zielte vielmehr theilweise auf Wirkungen hin, wie sie das an der Porte St. Martin in Blüthe stehende Melodrama zu verfolgen pflegte. Besonders schwach zeigte er sich in der Erfindung, daher bei ihm fast alle entlehnten, aber dabei veränderten Züge schwächer als in seinen Vorbildern erscheinen. Nichtsdestoweniger errang sein Ludwig XI., der 1832 auf dem Theater français gegeben wurde, einen großen Erfolg, zu dem das vorzügliche Spiel des Schauspielers Ligier in der Titelrolle wesentlich beitrug. Schon im Jahre 1830 hatte das Theater français, dem Drange der Zeit nachgebend, mit Alexandre Dumas' Henri III das romantische Drama bei sich zugelassen und dieses hierdurch gewissermaßen anerkannt. — In dem Vorwort zu dem 1833 folgenden Enfants d'Edouard weist Delavigne auf Shakespeare als seine Quelle und sein Vorbild hin. Er hatte sich aber darin, wie schon der Titel andeutet, nur auf die Darstellung einer Episode aus dessen Richard III. beschränkt und das Hauptgewicht auf das seinem Talente besonders zusagende rührende Element derselben gelegt. Es ist das vorzüglichste Werk des Dichters und hat sich bis jetzt ununterbrochen auf der französischen Bühne erhalten. Es fesselt durch den Gegensatz des Furchtbaren und Rührenden, durch die Grazie des Stils und der Sprache, durch das Colorit der Darstellung und das Interesse der Handlung. Es folgten: das Prosalustspiel Don Juan d'Autriche (1835), Une famille du temps de Luther (1836), ein düsteres Zeitgemälde, welches noch viele der Vorzüge des Dichters zeigt, das politische Lustspiel La popularité, (1838) La fille du Cid (1839) und die Oper Charles VI. (1843), die er zusammen mit seinem Bruder Germain geschrieben hat. Sie ist von Halevy componirt worden.

Delavigne gehörte noch zu den dramatischen Dichtern, die in ihrem Beruf eine heilige Aufgabe erkannten. Mehr als die ihm mangelnde Kraft hat ihn dies wohl auch vorsichtig und zaghaft in dem gemacht, was er seine dramatischen Neuerungen nannte. Er konnte daher weder die Puristen, noch die Romantiker völlig befriedigen,

wenn ihm auch beide ihre Achtung nicht zu versagen vermochten. Dies sprach sich unter Anderem in den Gedächtnißreden aus, welche ihm St. Beuve und Victor Hugo, der an seine Stelle trat, in der Academie widmeten. Letzterer sagte: „Obschon das Gefühl für das Schöne und Ideale hoch in ihm entwickelt war, so wurde doch der Trieb des schriftstellerischen Ehrgeizes bei ihm in dem, was er bisweilen Großes und Hohes zeitigt, durch eine Art natürlicher Zurückhaltung gehemmt und begrenzt, die man ebensowohl loben, wie tadeln kann, je nachdem man in den Werken des Geistes dem Geschmack, welcher Maß hält, oder dem Genie, welches unternimmt, den Vorzug giebt, die aber als eine liebenswürdige anmuthige Eigenschaft, sich in seinem Charakter als Bescheidenheit, in seinen Werken als Vorsicht darstellt." Die Werke Casimir Delavigne's sind viele Mal aufgelegt worden. Vapereau giebt als die besten Ausgaben die von 1843, 1845 und 1851 an. Sein Bruder Germain, der ebenfalls Vieles, besonders in Gemeinschaft mit Scribe für das Theater geschrieben, hat auch einen Abriß von dem Leben seines Bruders veröffentlicht.

Neben den tragischen Dichtern der classischen Richtung, die noch aus der früheren Periode in diese Zeit hereinragen, traten mit verschiedenen anderen jetzt noch die folgenden auf: Guillaume Viennet (1777—1868) mit den in die Jahre von 1813—25 fallenden Tragödien Cloris, Sigismond, Les Peruviennes u. s. w.; Constantin Royon (gest. 1828) mit Phocion (1817) und La mort de César (1825); Pierre Antoine Lebrun (1785—1873) der Uebersetzer von Schiller's Maria Stuart (1820), deren Erfolg als erster Triumph des romantischen Dramas (hohen Stils) in Frankreich angesehen wird, mit den noch in classischer Form, doch mit romantischen Anwandlungen gedichteten Tragödien Coriolan, Ulysse und Pallas, fils d'Evandre; Lucien Arnault, der Sohn Antoine Vincent's, mit Regulus (1822), Le dernier jour de Tibère (1828) und Cathérine de Médicis aux états de Blois, welche wegen der Concessionen an die Romantiker große Angriffe erfuhr; Etienne Jouy (1764—1846) der Dichter der Opern Die Vestalin, Ferdinand Cortez u. s. w., einer der entschiedensten Verfechter des Classicismus, dessen Tragödie Sylla einen bedeutenden Erfolg hatte; Alexandre Guiraud (1788—1847) mit den Macchabées, die 1822 im Odeon

seinen Ruf begründeten, mit Comte Julien und Virginie; Alexandre Soumet mit Clytemnèstre und Saul, die noch ganz im Stile des classischen Dramas gehalten sind, wogegen Jeanne d'Arc (1825) und Elisabeth de Farnese, beide Nachahmungen Schiller'scher Dichtungen, dem romantischen Drama sich nähern. Schon 1816 hatte sich Soumet in seinem Schriftchen: Les scrupules littéraires de Madame de Staël für das Studium des fremden, besonders des deutschen Theaters ausgesprochen. Am kühnsten nach dieser Seite ging er in dem mit Belmontet geschriebenen Fête de Néron (1829) vor. Seine späteren Stücke schrieb er in Gemeinschaft mit seiner Tochter Melle d'Altenheim. Soumet kann in der That als einer der ersten Dichter der romantischen Schule angesehen werden, die jetzt bereits diesen Namen erworben hatte und große Triumphe feierte. Die Keime zu ihr haben wir schon seit lange verfolgt. Wir fanden sie, wenn auch noch fast unmerklich, bereits in den Lustspielen des La Chaussée, etwas stärker in den Rührdramen Diderot's und Beaumarchais, liegen. Früher und entschiedener freilich traten sie im Romane hervor, der dem romantischen Drama immer zur Seite oder voranging. Prevost, Rousseau, Bernardin de St. Pierre sind hierfür Beweise. Im Drama hat der freien Entwicklung dieses Elements noch lange das Ansehen des classischen Dramas, seiner Theorie, Regeln und Formen entgegengewirkt. La Chaussée hatte noch nicht gewagt den Alexandriner aufzugeben. Rousseau und Beaumarchais hielten immer noch fest an der Einheit des Orts und der Zeit. Auch Ducis zwängte seine Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke, Saurin den Beverley, selbst Mercier den Barnevelt in die Enge der letzteren ein. Auch sie beschwerten sich noch fast alle mit der Fessel des Alexandriners. Wohl war ein großer Schritt dadurch vorwärts geschehen, daß Diderot das malerische Element der dramatischen Action und Darstellung betonte und zu einer neuen Forderung für den Dichter und Schauspieler machte. Erst die melodramatischen Dichter aber warfen die Fesseln des classischen Dramas ganz von sich ab. Wie roh, materiell und gewaltsam die Mittel auch waren, welche sie anwendeten und die Wirkungen, die sie erstrebten, so wird man ihnen dies eine Verdienst doch nicht absprechen können. Das Melodrama war zwar gewiß nicht die einzige Quelle, aus welcher die neue romantische Schule geschöpft, wohl aber hat sie viel zu ihrem Entstehen mit beigetragen. Daß ein enger

Zusammenhang zwischen beiden besteht, der sich schon darin äußerlich darstellt, daß die Dichter der romantischen Schule ihre ersten Triumphe auf den Theatern der Melodramatiker feierten und immer wieder zu diesen zurückkehrten, geht aus den gemeinschaftlichen Arbeiten beider, wie z. B. Dumas des Aelteren mit Anicet Bourgeois, genügend hervor. Sogar der zu den Romantikern übergegangene classische Dichter Soumet schrieb Melodramen. Der Name „Romantisch", der, wie es scheint, in Frankreich zuerst von Letourneur und von Sismondi gebraucht worden ist, wurde später von Frau von Staël aus Deutschland neu eingeführt.

Ueber das Wesen des Romantischen habe ich mich Bd. I, II, S. 379 schon aussprechen können. Die besondere Form erhielt es in Frankreich aber zunächst durch die philosophischen Ideen des 18. Jahrhunderts, welche ja auch die Entfesselung des Gemüthslebens zur Folge hatten und zu jener Umwälzung führten, von deren Nachwirkungen Frankreich und Europa noch heute erzittern, sowie durch die Reaktion, welche letztere wieder hervorrief und die ebenfalls ihre und zwar auf die Wiedererweckung des kirchlichen Geistes gerichteten Doctrinen hatte. Auch hier also bewahrheitete sich, daß das Romantische nicht immer dieser zweiten Richtung angehören muß. Vielmehr werden wir einen Theil der epochemachendsten französischen Romantiker an der Spitze des geistigen Fortschritts, an der Spitze neuer umgestaltender Bewegungen stehen und ihre Werke von dem Geiste derselben bewegt und durchdrungen sehen; daneben freilich auch wieder andere, welche in der Flucht aus dem politischen und dem socialen Leben überhaupt das einzige Heil, die einzige Rettung suchten. Dies war es z. B. was neben ihrer poetischen Kraft, den von diesem idyllisch romantischen Geiste erfüllten Schriften Bernardin de St. Pierre's eine so große Macht über die Gemüther in einer Zeit geben mußte, in welcher die Genußmenschen plötzlich von der Bangigkeit vor den Gefahren ergriffen wurden, mit denen die durch die Entartung des Culturlebens herbeigeführten Mißverhältnisse drohten. Aus diesen Zuständen ist wohl auch die Erscheinung eines Schriftstellers wie Jean Pierre Claris de Florian (1755—94) und seines ungeheuern Erfolgs zu erklären.*)

*) Florian schrieb unter Anderem die lieblichen Hirtendichtungen Galatée und Estelle, und eine Reihe kleiner, zum Theil ebenfalls eine poetische Hirtenwelt spiegelnder Stücke, von denen sich Les deux billets, Le bon ménage und Le

Erst zu Anfang dieses Jahrhunderts schlug aber das, was man als französische Romantik bezeichnen kann, eine kirchliche Richtung ein. Zunächst ohne es selbst recht zu wollen. Chateaubriand schwankte, als er seinen Atala schrieb, noch zwischen Materialismus und Christenthum. Die innere Zerrissenheit seines Helden spiegelt die eigene. Doch nur zwei Jahr später schon trat er mit seinem Génie du Christianisme hervor, in welchem dann allerdings die religiöse Wiedergeburt der Welt von ihm anstrebt wurde.

Eine geistige Verwandtschaft mit diesem größten der Romantiker Frankreichs und durch ihn mit den Führern der kirchlichen Reaction, zeigte auch anfänglich der Kreis von Dichtern, welcher zunächst seinen Mittelpunkt in dem Salon der Gebrüder Deschamps*) fand, und zu dem unter anderen nicht nur Alfred de Vigny, Nodier, Victor Hugo, sondern auch Dichter, die früher der gemäßigten classischen Richtung angehört hatten, wie Soumet und Giraut, oder auch Pichot (der Mitherausgeber der Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen) zählten. Es war dieser Zusammenhang, welcher einzelne von ihnen sogar den Salons der vornehmen Gesellschaft empfahl und ihnen Eingang in dieselben verschaffte. Auch dürfte die religiöse, kirchliche Tendenz, welcher die hervortretendsten Mitglieder der sogenannten romantischen Schule damals noch huldigten, nicht wenig zu ihrem Sieg über den Classicismus beigetragen haben.

Der Ausgangspunkt des romantischen Dramas war jene kirchliche Tendenz aber nicht. Dieser Ausgangspunkt war vielmehr Shakespeare, welcher überhaupt das Feldgeschrei der ganzen neuen literarischen Bewegung wurde. Der von der deutschen und englischen Literatur ausgehende Einfluß war nämlich inzwischen in seinen Wirkungen immer allgemeiner, er war durch die Dichtungen Goethe's, durch die Walter Scott's und Byron's bedeutend verstärkt worden. Alexandre Soumet trat 1816 in seinen: Les scrupules de Madame de Staël offen für die Nachahmung der fremden Dramatiker, besonders der

---

bon père besonders auszeichneten. Seine Werke sind vielmals aufgelegt, zum Theil auch von G. Förster, Quedlinburg 1827—29, übersetzt worden.

*) Emile Deschamps zeichnete sich hauptsächlich durch Uebersetzungen spanischer, deutscher und englischer Gedichte aus. Auch war er als Herausgeber der Muse française von Bedeutung, welche zunächst das Organ der romantischen Schule bildete.

deutschen, ein. Rémusat sprach sich 1820 unumwunden für die Nothwendigkeit einer Neugeburt der dramatischen Dichtung in seinem Aufsatz: Révolution du théâtre*) aus „Gestehen wir nur — ruft er auch an einem andern Orte — daß das tragische System, in welchem Corneille und Racine sich auszeichneten, seine Kraft verloren hat, und unsren Bedürfnissen nicht mehr entspricht." — Von entscheidender Wirkung aber war die Ausgabe der Oeuvres complètes de Shakespeare, welche Guizot im Verein mit Barante und Pichot veranstaltete und die epochemachende Schrift des ersten: Essai sur la vie et les ouvrages de Shakespeare.*) Die neue Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen war zwar im Grunde nur eine neue Auflage der Uebersetzungen Letourneurs — aber revidirt, verbessert und vervollständigt. Ihre Wirkung erhielt zudem einen außerordentlichen Nachdruck durch die Guizot'sche Schrift, welche hauptsächlich gegen das Vorurtheil auftrat, daß es Shakespeare an Kunst und seinen Werken an Einheit gefehlt habe. „Nie, heißt es hier unter andrem, hat Shakespeare ohne Kunst geschrieben, er hat nur seine eigene gehabt, die es in seinen Werken zu entdecken gilt. Man suche die Mittel auf, deren er sich bediente und die Ziele, die er damit erstrebte. Erst dann wird man sein System wahrhaft erkannt haben, erst dann wird man wissen, ob es für uns noch weiter zu entwickeln ist. Die Einheit des Eindrucks, dieses höchste Geheimniß der dramatischen Kunst, ist die Seele der großen Schöpfungen dieses Dichters und der Gegenstand seines unablässigen Strebens, wie es der Zweck aller Regeln eines jeden Systems ist. Die ausschließlichen Parteigänger des classischen Systems haben geglaubt, daß sich die Einheit des Eindrucks nur mit Hilfe der drei Einheiten erreichen lasse; Shakespeare hat sie mit anderen Mitteln erreicht."

1821 ließ sich Nodier, 1823 Henri Beyle, unter dem Pseudonym Stendhal, in einer Schrift Racine et Shakespeare, in einem ähnlichen, gegen die alte Schule gerichteten Sinne vernehmen. „Die Romantiker, heißt es hier, rathen niemand, Shakespeare unmittelbar nachzuahmen. Worin man ihm folgen muß, ist nur die Art, die Welt, in welcher wir leben, zu betrachten und aufzufassen."

Diese Bewegung erschien jetzt bereits so stark und gefahr-

*) Neu abgedruckt in Passé et présent, par Mr. de Rémusat. Paris 1847. I. 140.

**) 1852 neu aufgelegt unter dem Titel: Shakespeare et son temps.

drohend, daß sich die Academie 1823 öffentlich gegen die Neurer erklärte und ein neues vernichtendes Urtheil gegen Shakespeare aussprach. Das Journal des Débats nahm für die Puristen, Le conservateur littéraire und le Globe für die neue Schule Partei. Nodier, St. Beuve, Rémusat, Alfred de Vigny, Magnin gehörten neben den Gebrüdern Deschamps und Victor Hugo zu ihren bedeutendsten Vorkämpfern.

Nodier hatte anfangs geglaubt den neuen dramatischen Messias der Schule in Lemercier zu finden, welcher in seinen neuesten Dramen den neuen Ansichten huldigte, sie fand ihn aber, wenn auch vielleicht nicht in einer völlig genügenden, so doch in einer ungleich größeren Kraft.

Victor Marie Hugo,*) Sohn eines Offiziers, der sich unter dem Kaiserreich bis zum General aufgeschwungen hatte, wurde am 26. Februar 1802 zu Besançon geboren. Seine Kindheit verlief unter den wechselndsten, gegensätzlichsten Eindrücken, da sein Vater fast unmittelbar nach seiner Geburt nach Elba und dann nach Calabrien versetzt wurde, wo er unter andern mit der Bekämpfung des Räuberhauptmanns Fra Diavolo beauftragt war. Die Romantik der hier in sich aufgenommenen Eindrücke ward aber schon 1809 unterbrochen, da die Mutter zum Zweck der Erziehung der Söhne mit diesen jetzt nach Paris übersiedelte, ein Aufenthalt, der 1811 wieder mit Madrid vertauscht wurde, wo der Vater inzwischen zum Majordomus des Palastes ernannt worden war. Auch hier war aber kein Bleiben. Schon 1812 mußte Victor der Mutter auf's Neue nach Paris folgen, wo er dem Wunsche des Vaters gemäß, zum Offizier ausgebildet werden sollte. Doch waren dies nicht die einzigen Gegensätze, unter deren Einwirkung sich die Seele des mit seltenen Eigenschaften, besonders mit einer überaus erregbaren und leicht entzündlichen Phantasie begabten Knabens entwickelte. Von fast größerer Bedeutung hierfür war der tiefgehende Gegensatz, welcher sich später zwischen seinem, im Dienste der Revolution und des aus ihr hervorgegangenen und von ihren Ideen durchtränkten Kaiserthums zu Ansehen gekommenen Vater und seiner Mutter

*) Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (theils von ihm, theils von Mdme. Hugo). Paris 1863. 2 v. — Vaperau. Année litteraire. (Berichtet über die einzelnen Werke.) — Julian Schmidt, a. a. O. II. 315. — Théâtre de Victor Hugo. Paris, Hachette 1872. 4 Bde., welche sämmtliche Vorreden und den Abdruck der gerichtlichen Verhandlungen, welche einzelne Stücke hervorriefen, enthalten und mit Noten versehen sind.

entstand, einer sich mit leidenschaftlicher Begeisterung dem wiederauferstehenden Königthum und der Kirche anschließenden Vendéerin — ein Gegensatz, der sich allmählich zu einem völligen Zwiespalt entwickeln sollte. Von beiden Seiten blieben Eindrücke in der Seele Victor Hugo's zurück, doch mußten zunächst die ihm von seiner Mutter zukommenden vorherrschen. Dem Haß gegen das Kaiserthum blieb er fast durch sein ganzes Leben treu, nur nach seinem Bruch mit dem Königthum, nach der Julirevolution erfuhr dies insofern eine Aenderung, als er die Person Napoleon's, die als Erscheinung und Capacität durch ihre Größe seine Bewunderung erregte, nun vom Kaiserthum trennte. Zu jener Zeit aber war er noch ganz von den royalistischen und kirchlichen Gesinnungen seiner Mutter und Chateaubriand's ergriffen. Sie wurden in ihm durch die Ereignisse der Zeit und die endliche gerichtliche Trennung der Eltern nur noch genährt und gestärkt. Sein Vater machte von dem Rechte Gebrauch, ihn der Leitung der Mutter ganz zu entziehen und übergab ihn dem Collège de Louis le Grand zur weiteren Ausbildung, doch sollte grade dieser Zwang, verbunden mit seiner Abneigung zur Mathematik, ihm die militärischen Studien noch völlig verleiden, wogegen seine poetischen Anlagen, die sich bereits früher geregt hatten, jetzt stärker hervortraten. So war schon 1816 ein noch ganz in den academischen Regeln und Formen befangenes Trauerspiel entstanden, welches die Rückkehr der Bourbons feierte. 1819 waren zwei seiner Oden von der Académie des jeux floraux zu Toulouse preisgekrönt worden, die ebenfalls wieder den Royalismus verherrlichten, so daß er bei Erscheinen seiner Odes et ballades (1822) sich bereits einer sehr glänzenden literarischen Stellung erfreute. Die royalistische kirchliche Partei hatte ihn auf ihren Schild gehoben; Chateaubriand, der poetische Heerführer derselben, ihn als das enfant sublime gefeiert, er selbst aber sich an die Spitze einer neuen literarischen Fraktion gestellt, indem er den Conservateur littéraire (1819—21) gründete. Sein damaliges poetisch literarisches Glaubensbekenntniß ist in der Vorrede zu den Odes et ballades niedergelegt, worin es noch heißt: „Die Geschichte ist nur dann poetisch, wenn man sie von der Höhe der monarchischen Ideen und des religiösen Glaubens betrachtet."

Der Beifall, welcher den Dichter umrauschte, dem als Lyriker unbestritten der nächste Platz neben Chateaubriand und Lamartine eingeräumt wurde, trieb ihn zunächst zwar immer noch weiter in diese

Richtung hinein, doch lange vor der Julirevolution erscheint er beträchtlich ernüchtert und es ist keine leere Phrase, wenn er, sich nun zum ersten Male rückhaltlos zu den entgegengesetzten Ansichten bekennend, sagt: „Meine alte royalistisch-katholische Ueberzeugung ist seit 10 Jahren mit dem fortschreitenden Alter mehr und mehr durch die Erfahrung dahingeschwunden. Es blieb wohl noch immer etwas davon in meiner Seele zurück, doch ist es kaum mehr, als eine religiöse, poetische Ruine."

Victor Hugo's erste, noch vor diese Zeit fallenden Dramen sind schon allein Beweise dafür. In Cromwell tritt er zwar noch schwach für das Königthum ein; in Hernani läßt er es schon in einem schwankenden Lichte erscheinen, in Marion de Lorme aber ganz heruntergekommen und kläglich. Es war also keineswegs erst die Hernani verkürzende und Marion de Lorme hindernde Theatercensur, welche Victor Hugo das Königthum in einem ungünstigeren Lichte zeigte. Man würde sie vielmehr gar nicht gegen ihn anzuwenden nöthig gehabt haben, wenn diese Stücke nicht schon so Vieles enthalten hätten, was royalistische Ohren unsanft berühren mußte.

Als Victor Hugo das Drama ernster in's Auge zu fassen begann, feierte gerade das Melodrama durch eine ganz neue Art der Bühnen- und Schauspielkunst seine Triumphe. Die Dichter, die sie doch selbst erst ins Leben gerufen hatten, ordneten ihr sich bald unter, und kamen zum Theil in Gefahr, hierdurch in eine ähnliche Stellung zu ihr zu gerathen, wie einst die Canevasdichter zu den Stegreifspielern. Es war daher von keiner geringen Bedeutung, daß die vom Theater français zurückgewiesenen, in einem freieren Tone schreibenden, dem romantischen Einflusse etwas nachgebenden classischen Dichter Raum neben ihnen gewannen. Besonders auf einen Geist von so tiefem und feinem Formgefühl, wie Victor Hugo konnte diese doppelte Einwirkung sicher nicht gleichgiltig bleiben. Doch stand dieser Dichter ganz augenscheinlich unter ihr nicht allein, sondern zugleich unter dem Einfluß der großen Dichtungen Shakespeare's, Walter Scott's, Byron's, Schiller's, sowie der älteren spanischen Dramatiker, wenn er diese auch nur überwiegend nach ihren theatralischen Wirkungen aufgefaßt haben mag. Julian Schmidt begrenzt dies sogar noch enger mit den Worten: „In der Methode seiner drama-

tischen Poesie haben ihn Shakespeare und Schiller bestimmt, den romantischen Inhalt hat er aus Calderon genommen."

Die Tragödie Cromwell, mit welcher Victor Hugo 1827 hervortrat und die schon ihrer Länge wegen nicht für die Bühne bestimmt sein konnte, würde ohne die Bedeutung des Autors und ohne den Anhang, den dieser bereits sich erworben hatte, schwerlich eine größere Wirkung auszuüben vermocht haben. Auch ist diese mehr, als der Dichtung, der ihr vorausgeschickten Einleitung zuzuschreiben, in der er den Bestrebungen der romantischen Dramatiker zuerst einen bestimmten lehrhaften Ausdruck gab, und welche zugleich ein leidenschaftlicher Absagebrief an die Doctrin des academisch classischen Dramas war, worin besonders die Lehre von der Einheit des Orts und der Zeit und ihren verderblichen Wirkungen bloßgelegt wurde. „Legen wir den Hammer an diese alten Theorien, Poetiken und Systeme! — ruft der Dichter hier aus. — Brechen wir diese alten Gerüste ab, welche die Façade der Kunst maskiren! Es giebt weder Regeln, noch Modelle, oder vielmehr es giebt keine anderen Regeln, als die allgemeinen Gesetze der Natur, die sich auf die Kunst im Ganzen beziehen, und die besondern Gesetze, welche für jedes einzelne Werk aus den Lebensbedingungen jeder einzelnen dichterischen Individualität entspringen. Jene sind ewig und innere, sie bleiben, diese sind veränderlich, sie sind äußere und gelten nur für den einzelnen Fall." Nach ihm hat das Drama die Natur und Wahrheit zu suchen, aber nicht diese allein; schon weil es keine absolute Realität zu geben vermag. Die Kunst ist ihm vielmehr eine Verbindung des Idealen und Realen. Ihre Wahrheit müsse daher auch noch eine andere, als die bloße Naturwahrheit sein. Das Drama soll die Natur spiegeln, aber nicht spiegeln schlechthin, weil es dann gegen die Natur nur zurückstehen würde, der Spiegel muß ein concentrischer Spiegel sein, der aus einem beleuchteten Punkte einen leuchtenden, aus einem leuchtenden eine Flamme macht. Das Wesen des Dramas soll nicht das Schöne, sondern das Charakteristische sein. Was der Dichter zu vermeiden hat, sei das Gemeine, von ihm müsse er die Natur und ihre Wahrheit befreien. Dies soll hauptsächlich dadurch geschehen, daß er sein Bild ganz von Localfarbe erfüllt erscheinen läßt, die aber nicht eine nur äußerliche hervorgebrachte, oberflächliche sein darf, sondern eine aus dem Herzen der Dichtung kommende, alles durchdringende sein muß. Ein zweites

Mittel sieht er hierzu in der Anwendung des Verses, doch mache dieser es niemals allein. Vielmehr erscheint ihm nichts so gemein, als die conventionelle Eleganz und Schönheit des Ausdrucks. Alles Gekünstelte sei zu vermeiden. Der unmittelbarste, der natürlichste leichthin vom Komischen zum Tragischen übergehende Ausdruck sei auch der schönste. Das romantische Drama insbesondre müsse eine Verbindung des Idealen mit dem Realen, des Ernsten und Heiteren, des Erhabenen und des Grotesken, die Seele unter dem Körper, die Tragödie unter der Komödie sein.

Wie man über die Bedeutung dieser Lehre auch denken mag, so ist zwischen ihr und der Anwendung, welche der Dichter von ihr in dem vorliegenden Werke gemacht, doch noch ein bedeutender Unterschied. Man wird von seinem Cromwell unmöglich einen Rückschluß auf den Werth dieser Lehre machen dürfen. Schließt sie doch keineswegs die Forderungen der inneren Einheit, der Harmonie eines folgerichtigen Aufbaus, einer geschlossenen Struktur von sich aus. Cromwell aber ist ein chaotisches Werk, dessen Theile nur lose und äußerlich mit einander verbunden sind und in keinem ebenmäßigen Verhältnisse zu einander stehen. Die beabsichtigte Verbindung des Erhabenen mit dem Grotesken ist hier keine organische, vielmehr sind diese Gegensätze meist ganz willkürlich an einander geschweißt. Wo sie aber auch innerlicher verbunden erscheinen, ist dies doch selten für den Zweck der Darstellung und für die Situation charakteristisch, daher das, was der Dichter darin charakteristisch nennen würde, nicht selten in das, was er doch gerade vermeiden will, in's Gemeine, wie das, was er grotesk nennen würde, ins Läppische und Possenhafte fällt.

Victor Hugo behandelt in diesem Drama den inneren und äußeren Kampf, welchen Cromwell in seinem ehrsüchtigen Streben nach der Krone zu durchkämpfen hatte; doch wird dieser uns nicht in einer sich steigernden, der Katastrophe unaufhaltsam zudrängenden und durch sie zu endgiltiger Entscheidung kommenden Handlung, sondern in einer Reihe breit ausgesponnener, zum Theil gar nicht zur Sache gehörender, zum Theil aus dem Stile der Darstellung fallender Episoden vorgeführt, in denen das Geschichtliche meist nur einen anekdotischen Charakter hat. Cromwell muß jeden Schritt, den er nach seinem Ziele vorwärts gemacht, wieder zurückthun und trotz der mannichfachen Situationen, die wir an der Hand des Dichters durchlaufen, befinden

wir uns am Schlusse genau auf demselben Punkte, von welchem wir ausgingen. Cromwell hat zwar, vom Zufall begünstigt, alle gegen ihn geplanten Listen durchkreuzt, doch nur, indem er sich immer wieder den Schein zu geben wußte, als ob er der Krone entsage. Aufgegeben ist zuletzt aber ebensowenig, wie die leidenschaftliche Begier, der feste Entschluß immer wieder nach derselben zu greifen. Der Dichter läßt uns selbst keinen Zweifel darüber. Das letzte Wort seines Stücks ist der heimliche Gedanke Cromwells — „Wann werde ich König sein?"

Die bedeutendste Einwirkung auf sie hat ohne Zweifel Walter Scott ausgeübt. Die Scenen Cromwell's mit seiner Frau und seiner Tochter und die zwischen dem Nekromanten Manasse und Cromwell erinnern aber auch an verwandte Scenen in Schiller's Wallenstein, den Victor Hugo wohl nur aus französischen Bearbeitungen kannte. Die Volks- und Verschwörungsscenen des letzten Akts weisen endlich auf Shakespeare's Julius Cäsar hin. Doch ist der französische Dichter überall hinter seinen Vorbildern zurückgeblieben, so daß man von seinem dramatischen Talente, trotz mancher werthvollen Einzelheiten hier noch keine zu große Meinung gewinnen konnte. Gleichwohl rief das Erscheinen des Werks eine mächtige Erregung, eine enragirte Parteiung hervor. Die Puristen schlossen sich fester zusammen und erklärten den ketzerischen Neuerungen den Krieg. Die Romantiker noch verstärkt aus der studentischen Jugend, nahmen sogar äußerlich mit ihren wallenden Lockenköpfen, ihren bebänderten Spitzhüten eine herausfordernde Haltung an.

Inzwischen war es Alexander Dumas gelungen, seinem in romantischem Geiste, mit einer ungleich glücklicheren theatralischen Verve und in einer lebendig bewegten, farbenreichen Prosa geschriebenen Drama Henri III. Eingang auf dem Theater français zu verschaffen und einen großen Erfolg damit zu erringen (1829). Ihm folgte Victor Hugo mit seinem Hernani (1830). Er ist ebenfalls wieder in Alexandrinern geschrieben, der Dichter erscheint aber als ein völlig anderer darin. Er hat sich diesmal in der Führung der Intrigue, in der ausgeklügelten Spitzfindigkeit der Situationen, das alte spanische Drama zum Vorbild genommen. Von letzteren dürften sogar einige direct für dasselbe entlehnt worden sein. Das Geschichtliche hat, wie bei den spanischen Dichtern, auch hier eine sehr willkürliche, phantastische Behandlung erfahren, die vorzugsweise auf

den scenischen und schauspielerischen Effect berechnet erscheint, doch fehlt hier das Tiefsinnige, welches dort das Willkürliche der Erfindungen mildert und bedeutungsvoll macht. Obschon die Handlung auch hier noch hie und da etwas Sprung- und Episodenhaftes zeigt, so erscheint sie im Ganzen doch ungleich geschlossener. Die Entwickelung drängt in spannender Weise der Katastrophe zu. Die Charaktere, wenn sie auch mehr, als wünschenswerth, den Situationen und ihren Effekten untergeordnet erscheinen, nehmen ein selbständigeres und dramatischeres Interesse in Anspruch. Auch ist der Charakter und die Struktur der Viktor Hugo'schen Dramen hier schon in der Hauptsache festgestellt. Jeder Akt bildet ein in sich abgeschlossenes und doch nach dem beabsichtigten Totaleindruck des Ganzen gestimmtes Gemälde von einem ganz eigenthümlichen Colorit, wodurch er sich wirkungsvoll von den übrigen abhebt, sich doch mit ihnen ergänzend, was durch das Spannende der Handlung gefördert wird.

Marion de Lorme war mit Hernani schon im Jahre 1829 und zwar noch früher, als dieser entstanden. Sie sollte jedoch erst später und nach mancherlei Widerstande zur Aufführung kommen. Die Anhänger der classischen Doctrin übten nicht nur auf das Theater français, auf die Presse, auf die Censur ihren Druck und Einfluß aus, eine Deputation der Academie reichte 1829 auch noch ganz unmittelbar eine Petition gegen die Neuerer bei Carl X. ein. Durch die Censur hatte man zwar das Verbot der Marion de Lorme erlangt, Carl X., welcher den Dichter sogar für den hierdurch erlittenen Schaden durch eine Erhöhung seiner Pension von 3000 auf 6000 fr. entschädigen wollte, was von Victor Hugo aber abgelehnt wurde, weigerte sich jedoch in ähnlicher Weise gegen Hernani vorzugehen. „In Dingen der Literatur," erwiderte er den Petenten, „habe ich nur, sowie Jeder von Ihnen, meine Herren, meinen Platz im Parterre." Hernani kam also am 26. Februar 1830 im Theater français zur Aufführung. Das Publikum war aufs Höchste gespannt. Beide Parteien standen einander zum Kampfe gerüstet gegenüber. Erst der vierte Akt schlug durch. Der fünfte entschied den Sieg für den Abend zwar vollständig, doch sollte derselbe noch heftig bestritten werden. Die zweite Aufführung bezeichnet einen der tumultuarischesten Abende des Theater français, er wurde vielleicht nur

von dem der ersten Aufführung des Germanicus im Jahr 1817 übertroffen. Damals entsprang aber der Kampf politischen Motiven, es war eine Schlacht zwischen Bonapartisten und Royalisten, die mit Fäusten und Stöcken geschlagen wurde und sich auf die Straße mit übertrug. Heute war der Kampf jedoch nur ein ästhetischer. Die Stöcke waren verschwunden, die Fäuste aber geblieben. Der Sieg fiel den Romantikern zu; was sich in den nächsten Vorstellungen wiederholte, bis der Widerstand der Puristen endlich erstarb. Hernani hatte 54 Vorstellungen hinter einander. Die classische Tragödie und Doctrin hatte eine Niederlage erlitten, von der sie sich bis jetzt nur einmal, aber blos vorübergehend erholte.

Hernani ou l'honneur castillan behandelt, wie der Titel schon andeutet einen der hauptsächlichsten Gegenstände des altspanischen Dramas. Drei der hervorragenden Persönlichkeiten des Stücks werden in verschiedener Weise von dem starren Begriff der castilianischen Ehre bewegt. Alle drei: Don Ruy Gomez de Silva, ein stolzer hochsinniger Edelmann, Hernani, der geächtete Bandit, der aber ebenfalls einem hohen Hause entstammt, und der König Don Carlos, späterer Carl V., verlangen nach dem Besitz der schönen Donna Sol, welche Don Gomez verlobt ist, des Königs Liebe zurückweist, dem vom Gesetze verfolgten Hernani aber in Noth und Verderben zu folgen entschlossen ist. Es ist diese Liebe, welche bei diesen drei Männern mit dem Begriffe der Ehre in Conflict geräth, was sowohl die bösen Leidenschaften, wie die guten Neigungen ihrer Seele entbindet. Der König fällt in die Hände Hernani's, der ihn zum Zweikampf fordert und da er dessen sich weigert, von diesem, der ihn zu morden verschmäht, im Stolze der Uebermacht freigegeben wird. Hernani fällt in die Hände des Don Gomez, dessen Ehre er aufs tiefste verletzt hat, der ihn aber nichtsdestoweniger, weil er, bevor er dies wußte, ihn seines Schutzes versichert hatte, mit Gefahr seines Lebens gegen den König vertheidigt. Dieser, in dessen Gewalt endlich beide gefallen sind, der aber inzwischen Kaiser geworden ist, will nicht minderen Edelmuth zeigen. Er nimmt beide zu Gnaden auf, bestimmt Gomez, dem Besitze von Donna Sol zu entsagen, und vereinigt hierauf Hernani mit dieser. Hernani, der seine Freiheit von Don Gomez nur durch das Versprechen erkauft hatte, Rache an dem König zu nehmen, sobald aber dieses geschehen und Gomez hierzu das verabredete Zeichen geben würde, sich selber zu tödten —

Hernani wird in der Hochzeitsnacht, da er seine schöne Braut eben umfangen will, durch dieses Zeichen, den unheimlichen Ton eines Horns, an sein unseliges Versprechen plötzlich gemahnt. Er löst nach schwerem Kampfe, indem er sich vergiftet, seine verpfändete Ehre ein. Donna Sol folgt seinem Beispiel und auch Don Gomez giebt sich, seine unbarmherzige That zu sühnen, den Tod.

Das Melodrama hatte längere Zeit durch den möglichst starken Gegensatz von Tugend und Laster, von sittlichem Adel und sittlicher Verworfenheit zu wirken gesucht, dabei aber jedes in individueller Getrenntheit darzustellen geliebt. Obschon es bei Victor Hugo an solchen reinen Gegensätzen gleichfalls nicht fehlt, suchte er doch die Stärke seiner Darstellung vorzüglich darin, daß er diese Gegensätze auch noch in eine und dieselbe Persönlichkeit verlegt und ihr tragisches Schicksal nicht nur aus dem Widerspruche mit der Welt, sondern zugleich aus diesem inneren Widerspruche entwickelt. Ja, er erblickte den höchsten Triumph der Kunst gerade darin, hierdurch die sittliche Häßlichkeit, die ungeheuerliche Verworfenheit zum Mittelpunkte des Interesses seiner Darstellung zu machen. Dies geschah in noch gemäßigter Weise in seiner Marion de Lorme und erreichte seinen Gipfel in Le Roi s'amuse, denen Lucrecia Borgia und Marie Tudor hierin nur wenig nachstehen.

Die Verbindung des Häßlichen mit dem Schönen wird auch schon in der Vorrede zu Cromwell berührt. „Dieser Flecken — heißt es hier — soll nichts andres als die unabtrennliche Bedingung der eigentlichen Schönheit sein. Dieser starke Farbenauftrag, welcher nahe beleidigt, ist aus einer gewissen Ferne gesehen, ganz unerläßlich für die Wirkung des Ganzen. Nehmt das Eine hinweg und ihr vernichtet das Andre. Alles Eigenthümliche beruht nur hierauf.“ Erst in dem Vorworte zu Le Roi s'amuse aber formulirt er die Lehre vom Häßlichen in ihrer vollen Schärfe und treibt sie nun weit über die Grenzen ihrer Berechtigung hinaus. „Nehmt die häßlichste, abstoßendste, vollständigste Mißbildung — liest man hier — stellt sie so auf, daß sie am schärfsten hervortritt, auf die tiefste, verachtetste Stufe der menschlichen Gesellschaft, beleuchtet dies elende Geschöpf von allen Seiten durch die niedrigsten Contraste, und gebt ihm dann eine Seele, werft in diese Seele das reinste Gefühl, welches dem Menschen gegeben ist, das Gefühl eines Vaters — was wird geschehen? Dies

hohe Gefühl, durch gewisse Bedingungen erwärmt, wird vor euren Augen dieses herabgewürdigte Wesen verwandeln, das Kleine wird groß, das Mißgestaltete schön werden." Dies war es denn auch was, Victor Hugo nur auf eine andere Weise in Lucrezia Borgia darstellen wollte, in welcher der Mutterliebe eine ähnliche Rolle zugefallen ist. Doch auch schon in Marion de Lorme war es in zwar milderer, dafür aber fast noch anstößigerer Form versucht, hier wo die käufliche Liebe eines schönen Weibes plötzlich vom Zauber der echten, wahren, selbstlosen Liebe berührt wird und dieses in dem tragischen Conflicte der letzteren mit der früheren Verworfenheit untergeht. Wenn es aber schon fraglich ist, ob in einer Courtisane eine solche Reinheit der Empfindung überhaupt möglich, so muß doch jedenfalls das Mittel, welches sie zur Rettung ihres Geliebten ergreift, gerade bei ihr als ein sehr zweideutiges Opfer erscheinen. Nur ein reines Weib würde, wenn überhaupt, dasselbe darbieten dürfen, um damit vollen Glauben finden zu können. Ein anderer Fehler des Stücks ist, daß der Dichter das Hauptmotiv mit einem zweiten verknüpfte, das in seiner Behandlung fast noch einen größeren Raum, als das erste einnimmt, und ihm doch in gar nichts verwandt ist, ich meine das Duellmotiv. Nichtsdestoweniger bezeichnet Marion de Lorme im dramatischen Sinne einen großen Fortschritt des Dichters. Der Conflict entwickelt sich mit größerer dramatischer Kraft. Das Colorit ist energischer, harmonischer, stimmungsvoller.

Victor Hugo erzählt, daß er nur bis zum Sturze der Regierung Carl X. an der Veröffentlichung dieses Stücks behindert worden sei, das eigene Gefühl ihn aber bestimmt habe, dieselbe noch weiter zu verzögern, weil man sonst leicht eine gehässige Anspielung auf den gestürzten König darin hätte finden können, an die er niemals gedacht habe. Diese Rücksicht war dem Dichter allerdings um so mehr geboten, als Carl X. sich gegen ihn immer wohlwollend verhalten hatte. Auch sollte Victor Hugo nur zu bald die Erfahrung machen, daß das neue Regime der Freiheit der Theater keine größere Sicherheit bot, obschon sie durch die Charte gewährleistet war. Das am 22. November 1832 zur Aufführung gelangte Drama, Le Roi s'amuse wurde unmittelbar darauf verboten.

Der Dichter protestirte in der geharnischten Vorrede zu diesem Stück gegen diesen ungesetzlichen Gewaltact, zugleich aber auch gegen den wider dasselbe erhobenen Vorwurf der Unsittlichkeit, der ihm

nicht nur von der Regierung, sondern auch von einem Theile der Kritik und des Publikums gemacht wurde.

„Das Theater — heißt es hier — ist wie man nicht genug wiederholen kann, in unseren Tagen von der weittragendsten Bedeutung, einer Bedeutung, die sich mit der zunehmenden Civilisation nur noch steigern wird. Das Theater ist eine Tribüne. Es ist eine Kanzel. Es spricht laut und vernehmlich. Wenn Corneille sagt:

‚Pour étre plus qu'un Roi, tu te crois quelque chose —‘

so wird Corneille zum Mirabeau. Wenn Shakespeare sagt:

‚To die, to sleep —‘

so wird er zum Bossuet. — Der Autor dieses Dramas weiß, welch große und ernste Sache die Bühne ist; er weiß, daß das Drama, ohne die Grenzen der Kunst verlassen zu müssen, eine nationale, sociale, humanitäre Mission zu erfüllen hat. Er fragt mit Strenge und Besonnenheit nach der philosophischen Tragweite seines Werks, weil er sich verantwortlich dafür weiß und nicht will, daß die seinen Stücken lauschende Menge ihn eines Tages für das, was er ihr vorträgt, zur Rechenschaft ziehe. Auch der Poet hat eine Verantwortung für die ihm vertrauenden Seelen und der Autor hofft immer nur Scenen auf der Bühne zu entwickeln, welche erfüllt von guten Lehren und Rathschlägen sind. Er wird immer gern den Sarg in den Banketsaal bringen, die Orgien von Todesgesängen unterbrechen und die Kapuzen neben den Masken erscheinen lassen. Was aber die Krankheit und das Elend betrifft, so wird er sie niemals im Drama ausbreiten, ohne auf das Abstoßende dieser Nacktheiten den Schleier einer tröstenden Idee zu werfen. Er wird Marion de Lorme nicht auf der Bühne erscheinen lassen, ohne die Courtisane durch etwas Liebe zu reinigen, noch den mißgestalteten Triboulet ohne das Herz eines Vaters, noch die schreckliche Lucrezia ohne das Gefühl einer Mutter. Laßt durch das Ganze nur eine sittliche, mitleidweckende Idee gehen und es giebt nichts Häßliches und Abstoßendes mehr. Das verächtlichste Ding, wenn ihr es mit einer religiösen Idee verbindet, wird heilig und rein. Hängt Gott an den Galgen, so habt ihr das Kreuz.“

Victor Hugo mag von diesen Absichten erfüllt gewesen sein, doch ging er sicher bei Verfolgung derselben weit über das Ziel. Er mag in der dichterischen Erregung sich in die Ueberzeugung hineingeredet haben, nie andre als ästhetische und moralische Wirkungen zu erstreben, doch war er dann wenigstens in einer gewissen Selbsttäuschung befangen. Nur zu oft hat er sie, vielleicht ohne sich dessen deutlicher bewußt zu werden, der theatralischen Wirkung zum Opfer gebracht. Er ist ein Meister des dramatischen Colorits, wie er dem

französischen Drama überhaupt erst den von Diderot geforderten Zauber der Farbe und das durch sie zu erreichende Stimmungsvolle gegeben hat, selbst hierbei ist er aber nicht immer in künstlerischer Weise zu Werke gegangen. Nur zu häufig erscheint er berechnend darin. Er hat Farbe und Stimmung nicht selten zur Hauptsache gemacht und ihnen die Handlung untergeordnet. Wohl hat er scenische Wirkungen erzielt, die man vorher auf der französischen Bühne nicht kannte und den Kreis derselben mächtig erweitert. Auch war er der Erste nicht, der diese Wirkungen um ihrer selbst willen suchte, aber er ist hierin weiter, als vor ihm irgend ein Dichter von seiner Bedeutung gegangen. Ich will, um dies zu erhärten, mich nur auf ein einziges Beispiel berufen. Der Effect jener in die Liebestrunkenheit Hernani's hereinklingenden Todesmahnung durch den Ton des verhängnißvollen Hornes hat sowohl in Le Roi s'amuse, wie in Lucrezia Borgia wieder sein Seitenstück gefunden. Dort klingt in den Rachejubel Triboulets, der den König todt unter seinen Füßen zu haben glaubt, der lebensfrohe Gesang desselben, ihn plötzlich mit einer dunklen, schrecklichen Ahnung erfüllend, herein. Hier wird das Bachanal der todtgeweihten Gäste Lucrezia Borgia's plötzlich von den unheilverkündenden Todesgesängen der Mönche unterbrochen, welche den arglosen Uebermuth derselben in Entsetzen und Grausen verkehren.

Le roi s'amuse und Lucrezia Borgia bezeichnen die Höhepunkte des Victor Hugo'schen Dramas. In ihnen erscheint er als Meister der dramatischen Technik und, wie schon gesagt, des dramatischen Colorits. Auch wird man, wie viel gegen die Richtung, die er dem neuesten Drama gegeben, auch einzuwenden ist — denn gewiß haben seine Grundsätze und Ansichten nicht nur den berechneten Bühneneffect, sondern auch die sociale Tendenz, mit dem Scheine berechtigter Factoren umkleidet, so daß das sociale und socialistische Drama vielfach an ihm angeknüpft hat, — doch nicht vergessen dürfen, daß er den bildsamen dramatischen Elementen, die im Melodrama roh und ungestaltet verstreut lagen, eine künstlerische und ideale, so wie überhaupt dem Drama eine freiere Form und einen neuen Inhalt gegeben, der zwar zuweilen von einem romanhaften Charakter, aber von ihm in seinem dramatischen Kerne ergriffen worden ist; sowie daß er endlich ganz neue dramatische Probleme aufgeworfen, ganz neue und jeden-

falls ergreifende Conflicte und nicht blos große Ungeheuerlichkeiten, sondern auch große Schönheiten entwickelt, ja fast alle seine Nachfolger an poetischer Stimmung, an poetischen Intentionen übertroffen hat. Hätte er aber auch kein Verdienst weiter als das, welches ihm Niemand bestreiten wird, den Conventionalismus des alten classischen Dramas gebrochen und die Bahn für etwas Lebendiges, Eignes und Freies geöffnet zu haben, so würde ihn dies schon allein zu einer bedeutenden Erscheinung in der Entwicklung des französischen Dramas machen. Alphonse Royer, ein Altersgenosse des Dichters*) sagte, um diese Bedeutung ins Licht zu stellen: „Ich wollte nur, daß diejenigen, welche den Untergang jener Epoche der tödtlichsten Langeweile und der Unfähigkeit noch immer bedauern, zu sechs Monaten Phocion oder Pertinax verurtheilt würden."

Die Absicht, welche Victor Hugo mit seiner Lucrèce Borgia ververfolgte, hat er zum Theil selbst in den Worten dargelegt:

„Was ist diese Lucrèce Borgia? Nehmt die moralische Verworfenheit, wie ihr sie euch häßlicher, abstoßender, vollständiger nicht denken könnt, bringt sie dahin, wo sie am stärksten hervortreten muß, in das Herz eines Weibes, das mit allen Vorzügen physischer Schönheit und fürstlicher Größe ausgestattet ist, die dem Verbrechen seinen Schwung geben, und mischt dieser moralischen Ungeheuerlichkeit ein reines Gefühl, ja das reinste Gefühl, dessen das Weib fähig ist, das Gefühl einer Mutter bei, stellt in eurem Ungeheuer eine Mutter dar und es wird interessant, ja dieses Geschöpf, das zuvor nur Grauen erregte, wird Mitleid erwecken, diese häßliche Seele — sie wird vor euren Augen fast schön werden."

Man sieht, Lucrèce ist dem Triboulet des Roi s'amuse in einer bestimmten Beziehung verwandt, sie steht in einem bestimmten Gegensatze zu diesem. Doch wird man zu berücksichtigen haben, daß wenn Victor Hugo hier, wie in noch verschiednen andren Stücken, das Häßliche durch das Gute zu verschönern sucht, er doch keineswegs das Häßliche selbst für etwas Schönes ausgiebt. Vielmehr wird bei ihm das Gute immer zur Nemesis an der Verworfenheit, und die Ver-

*) Er wurde 10. Septbr. 1803 geboren, gehörte der liberalen und romantischen Richtung an, widmete sich nach 1830 der dramatischen Carrière, leitete eine Zeit lang das Odéon und wurde endlich General-Inspector der schönen Künste. Er schrieb verschiedene Romane, Comödien und Operndichtungen, sowie die Histoire universelle du théâtre, auf die hier vielfach verwiesen ist. Auch machte er sich durch eine Uebersetzung der Dramen Alarcons verdient.

worfenheit zum Würgengel des Glücks, nach welchem das ihr beigemischte Gute vergeblich ringt. Das Liebesglück Marion's, das Oaterglück Triboulet's, die Muttersehnsucht der Lucrèce — sie alle gehen an der Verworfenheit dieser Personen zu Grunde, die sich gegen sie rächend erhebt.

Le Roi s'amuse hatte bei seiner ersten und einzigen Vorstellung keinen Erfolg, Lucrèce Borgia, welche 1833 zur Aufführung kam, einen um so größeren. Sie ist in Prosa geschrieben, was wohl der Grund, daß hier noch der letzte Rest vom rhetorischen Pathos der alten classischen Tragödie verschwunden ist und die Rede ganz auf die Handlung bezogen, ganz aus den Charakteren und Situationen entwickelt erscheint.

Auch die in demselben Jahre erschienene Marie Tudor und der 1835 nachfolgende Angelo sind in Prosa geschrieben. Sie zeigen eine ähnliche Gedrungenheit der dramatischen Structur; wie sie überhaupt viele Vorzüge der Lucrèce theilen, ohne dieselbe doch ganz zu erreichen. Besonders sind in Marie Tudor die seltsamsten theatralischen Effecte gehäuft. Mit der Geschichte hatte der Dichter es ja schon immer so genau nicht genommen. Er hielt sich mit Vorliebe an die anecdotischen Ueberlieferungen und glaubte in diesen die größere poetische Wahrheit zu finden. In Marie Tudor hat sich derselbe der Willkür seiner Phantasie aber ganz überlassen. Von der fanatischen Katholikin ist — wie Julian Schmidt schon gesagt — nichts mehr übrig geblieben, sie ist zu einer Art gekrönter Buhlerin geworden, gegen deren trotzige Schamlosigkeit selbst Marion noch eine Heilige zu nennen ist. Sie hatte daher im Odeon nur einen getheilten Erfolg. Bemerkenswerth ist hier wieder die Vorrede.

„Es giebt zwei Arten, die Menge im Theater zu erregen — heißt es darin — durch das Große und durch das Wahre. Das Große ergreift die Masse, das Wahre den Einzelnen. — Das, was die Größe Shakespeare's ausmacht, ist, daß er immer beides zugleich ins Spiel setzt, so verschieden es auch von einander ist, denn die Klippe des Wahren ist das Kleine, die der Großen das Falsche. In allen Werken Shakespeares giebt es aber Großes, das wahr, und Wahres, das groß ist. Im Mittelpunkt aller seiner Schöpfungen liegt zugleich der Durchschnittspunkt des Wahren und Großen, und wo diese zusammentreffen, ist die Kunst immer vollkommen. Shakespeare und Michel-Angelo scheinen geboren worden zu sein, das seltsame Problem zu lösen, welches aufzuwerfen allein schon absurd erscheint — immer in der Natur zu bleiben, indem man über

sie hinausgeht. Shakespeare übertreibt die Proportionen, aber er hält die Beziehungen inne. So ist Hamlet so wahr, wie jeder von uns, aber viel größer. Das macht, weil Hamlet kein Einzelner, wie wir, sondern der Mensch überhaupt ist. In den beiden Worten: wahr und groß, ist alles enthalten. Die Wahrheit schließt die Sittlichkeit, das Große, das Schöne ein. Es ist das, was sich der Autor immer zum Zweck gesetzt, wenn er es auch niemals erreicht hat. Was ist es z. B., was er in Marie Tudor verwirklichen wollte? Es ist dies: Eine Königin, welche ein Weib ist. Groß als Königin, als Weib aber wahr."

Es ist als ob Victor Hugo in seinen Dramen immer, in Marie Tudor aber noch mehr als in allen übrigen, nicht das, was an seinen Lehrsätzen wahr, sondern was an ihnen paradox ist, hätte beweisen wollen. Er treibt in ihnen das Wahre über sich selbst bis zum Paradoxen hinaus.

Der Mißerfolg im Odeon bestimmte den Dichter doch wieder an das Theater français zu gehen. Daß die Rolle der Caterina Bragadini in Angelo hier in die Hände der Melle Dorval, die der Tisbe in die von Melle Mars gelegt worden war, mußte bei dem Talent und der Eifersucht dieser beiden ausgezeichneten Künstlerinnen viel zum Erfolge des Stückes beitragen, in welchem der Dichter „in zwei ernsten und schmerzlich bewegten Gestalten, die in der Gesellschaft stehende und die von ihr ausgeschlossene Frau darstellen, dabei die eine gegen den Despotismus, die andere gegen die Verachtung schützen und zugleich zeigen wollte, welche Prüfungen die Tugend der einen zu bestehen hat und mit wie viel Thränen die andre von ihrem Schmutze sich waschen muß, indem in den Seelen derselben die Empfindlichkeit der Gattin durch die Pietät der Tochter, die Liebe zum Manne durch die Liebe der Mutter, der Haß durch die Hingebung, die Leidenschaft durch die Pflicht besiegt wird."

Ruy Blas (1837) war der letzte dramatische Erfolg Victor Hugo's. Er handelt von der Liebe eines Lakaien zu einer Königin, eines Lakaien freilich, in dem etwas Größeres schlummert, der sein Auge auf die Reize einer Königin wirft und in Folge einer Intrigue, welche die Entehrung der letzteren zum Zwecke hat, im Gewand eines Edelmanns an den Hof kommt, eine bedeutende Rolle hier spielt und so die Gunst der Königin wirklich erwirbt. Die Idee ist bizarr und phantastisch, die Ausführung theilweise glänzend, theilweise barock. Frédéric Lemaitre

führte am Odeon das anfangs bestrittene Drama einem glänzenden Erfolge zu.

Mit seinem letzten dramatischen Werke: Les Burgraves (1843) erlitt der Dichter dagegen eine entschiedene Niederlage. Er muß zwar noch zwei Tragödien, Torquemada und Les jumeaux, geschrieben haben, da sie von dem Buchhändler Lacroix bereits angekündigt wurden, sie sind aber bisher nicht erschienen. Daß Victor Hugo sich nur vor dem Beifall der seinen Burgraves unmittelbar folgenden Lucrèce Ponsard's von der Bühne zurückgezogen haben sollte, hat wenig Wahrscheinlichkeit. Hatte er doch schon lange einen noch größeren Rivalen im eigenen Lager zur Seite und die Siege, deren sich dieser grade jetzt in rascher Folge zu erfreuen hatte, dürften ihm wohl noch bedenklicher erschienen sein. Jedenfalls wollte er seinen wohl erworbenen Ruhm nicht durch neue Versuche wieder aufs Spiel setzen.

Alexandre Dumas*) wurde am 24. Juli 1803 zu Villers Cotterets geboren. Afrikanisches Blut rollte in seinen Adern, da sein Vater, der republikanische General Alexandre Davy Dumas, der Sohn des Marquis Davy de la Pailleterie und einer Negerin, Tinette Dumas, war. Alexandre verlor den Vater sehr früh und erhielt eine nur mittelmäßige Erziehung. 1823 wendete er sich nach Paris, wo er durch die Empfehlungen seiner Mutter eine Secretariatsstelle bei dem Herzog von Orleans erhielt. Nebenbei widmete er sich hier aber auch noch den Studien und schriftstellerischen Versuchen. 1825 trat er mit ein paar Theaterstücken, 1826 mit einem Bande Novellen hervor, 1827 aber begründete er seinen Ruf durch den mit ungeheurem Erfolge im Theater français zur Aufführung gelangten Henri III.

Dumas huldigte den romantischen Doctrinen, doch nur weil diese seinen phantastischen Hängen besonders entsprachen und er in der Romantik die Poesie der Zukunft sah. Eine Phantasie von ungewöhnlicher Stärke, eine überaus thätige Erfindungs- und Combinationskraft, ein hoch ausgebildetes Anempfindungsvermögen, das ihn befähigte, sich rasch in alle Situationen, Zustände und Zeiten zu versetzen, ein großes Talent für das Malerische, Stimmungsvolle, eine seltene Kraft des leidenschaftlichen Ausdrucks — das waren die Eigenschaften

*) Seine Memoiren. — Fitzgerald, Life and adventurer of A. Dumas. London 1873. — Julian Schmidt, a. a. O. II. S. 440. — Royer, a. a. O. V. S. 106. Théâtre complète de Alexandre Dumas. Paris 1841 und 1846.

und Fähigkeiten mit denen Alexandre Dumas seine literarische Carrière eröffnet hatte. Victor Hugo ging, wenn nicht immer von reinen, so doch von starken poetischen Antrieben aus; er vergriff sich zwar oft in den Zielen, die er dann aber immer für künstlerische und poetische hielt. Dumas überließ sich dagegen unbefangen dem Instinkte seiner Natur, und den Eingebungen seiner Phantasie und seines Talentes. Für ihn gab es im Wesentlichen nur zwei Zwecke der Poesie: den Effekt und den Gewinn. Sie setzten vor allem andren seine Erfindungs- und seine Gestaltungskraft ins Spiel. Doch verschwendete er das Gewonnene wieder eben so spielend und leicht, wie er es gewonnen hatte, so daß er trotz seiner großen Einnahmen sich lange in einem steten Wechsel von Reichthum und Armuth befand. Er war für jeden zu Hause, der seine Hilfe ansprach und wer ihm einmal aus der Noth geholfen, besaß fürs ganze Leben in ihm einen opfermüthigen Freund.

Christine, in welcher er die Geschichte Monaldeschi's behandelt hat, war früher geschrieben, als Henri III. Sie schließt sich mehr noch als dieser an das academische Schema an, daher sie auch noch in Versen geschrieben ist. Der Alexandriner, ohnehin eine tragische Fessel, war dies für Dumas mehr als für irgend einen andern Dramatiker. Das Stück wurde 1830 im Odeon gegeben, es fiel aber trotz des Spiels von Melle Georges in der Titelrolle durch. Nichtsdestoweniger hat Dumas den Vers noch verschiedene Male anzuwenden versucht, so in Charles VI. chez ses grands vaissaux und in Caligula (1837) ꝛc. Letzterer gehört sogar zu den bedeutendsten dramatischen Leistungen des Dichters. Der Stoff dieses Stücks sagte seinem Talente besonders zu. Die Schilderung der Zustände der römischen Kaiserzeit fand die entsprechenden Farben in den afrikanischen Elementen seiner Natur. Diese brachen auch in den frühesten seiner wilden, vom Melodrama und Byron beeinflußten Prosadramen, in Antony (1831), Térésa (1832), Angèle (1834) zuweilen hervor, in denen moderne Stoffe mit der heftigsten Leidenschaftlichkeit, mit der rücksichtslosesten Kühnheit, ja Frechheit, aber mit einer seltenen Kraft und Wahrheit der Farbe behandelt sind. Das große theatralische Talent des Autors war ganz außer Zweifel gestellt. Ueberwiegt in Henri III. noch das Epische, so zeigt sich hier, trotz des romanhaften, abenteurlichen Inhalts, im Aufbau, der Anordnung, der spannenden Entwicklung der Handlung die dramatische Kraft des Autors. Das Ganze läuft aber

immer nur auf erregende, spannende, marternde Unterhaltung hinaus. Zweifelsucht, Unglaube, wilde, auf Lebensgenuß dringende, egoistische Leidenschaft sind die Haupttriebfedern der vorgeführten Begebenheiten.

Noch mehr im Charakter des Melodramas und zum Theil mit Dichtern desselben zusammengearbeitet, daher auch meist an der Porte St. Martin, der Brutstätte der ausschweifendsten Form dieser Gattung zur Aufführung gebracht, sind Richard d'Arlington (1831), La tour de Nesle (1832), Cathérine Howard (1834), Don Juan de Marana (1837) und Louis Bernard (1843.) Den Richard d'Arlington schrieb Dumas mit Goubaux, den Tour de Nesle mit Gaillardet. Letzterer beschuldigte Dumas sogar der widerrechtlichen Aneignung.

In diesen Stücken war die Einheit der Zeit und des Orts völlig aufgegeben. Der Dichter theilte dieselben daher in Tableaux. Die in ihnen angehäuften Gräuel übersteigen zum Theil alle Vorstellung. Im Tour de Nesle feiert die Gemahlin Ludwig X. mit ihren beiden Schwestern die wüstesten Orgien, zu denen sie jedesmal drei junge fremde Cavaliere aufgreifen läßt, die nach dem Genuß ausschweifendster Lust in den Fluß gestürzt werden.

Es läßt sich denken, wie verwildernd Stücke dieser Art, die damals in großer Menge von zum Theil nicht unbedeutenden Talenten entstanden, und die ihnen voraus und zur Seite laufenden vom gleichen Geiste beseelten Romane auf die Phantasie, den Geschmack und die Sitten einwirken mußten. Schon 1831 schrieb daher Goethe an Zelter: „Das Häßliche, das Grausame, das Nichtswürdige mit der ganzen Sippschaft des Verworfenen in's Unmögliche zu überbieten, ist ihr satanisches Geschäft; denn es liegt dem ein gründliches Studium alter Zeiten, vergangener Zustände, merkwürdiger Verwicklungen und unglaublicher Wirklichkeiten zu Grunde, so daß man ein solches Werk weder leer, noch schlecht finden kann."

Im Don Juan de Marana, welchen der Dichter ein Mystère nannte, erhebt sich dieser sogar zu einer poetischen Idee. Der gute und der böse Engel streiten sich um die Seele des Helden. Im Grunde ist aber der Stoff doch nur um der melodramatischen Effekte willen ergriffen, welche Dumas demselben zu entlocken gewußt.

Daneben liefen eine Anzahl von Lustspielen her, die zum Theil unter dem Einflusse Scribe's entstanden und auf die ich an anderer Stelle zurückkommen werde.

Schon durch seinen Henri III. hatte Dumas die Aufmerksamkeit des Herzogs von Orleans in höherem Grade erregt. Er war rasch in der Gunst desselben und hierdurch auch in der des Hofes gestiegen. Dies gab unter Anderem die Veranlassung, daß er den Herzog von Montpensier 1846 nach Spanien begleitete. Nach seiner Rückkehr gründete er in Paris ein eigenes Theater, le théâtre historique, auf welchem er eine ganz neue Art Stücke zur Darstellung bringen lassen wollte, die er durch Dramatisirung seiner Romane zu gewinnen hoffte. Bereits im Jahre 1831 hatte er im Odeon ein Stück aufführen lassen, Napoléon Bonaparte ou trente ans de l'histoire de France, welches als erster Versuch dieser neuen Gattung angesehen werden darf. Es besteht zwar nur aus 6 Akten, die aber die Länge von zwei bis drei Stücken haben und eben so gut auf 40 Akte erweitert werden könnten, da sie nur einige wenige, fast willkürlich aus dem Leben des großen Kaisers gerissene Scenen enthalten. Erst im Jahre 1845 war aber Dumas auf die Idee gekommen, seine Romane in dieser Art dramatisch auszubeuten. In diesem Jahre wurden Les trois mousquetaires in 5 Akten und 12 Tableaux im Theater de l'Ambigu, 1847 La reine Margot in 5 Akten und 17 Tableaux und der Chevalier de Maison rouge, 1848 Monte Christo in 5 Akten und 12 Tableaux an zwei Abenden gegeben, denen dann Le chevalier d'Harmetal und La jeunesse des mousketaires folgten. 1847 trat Dumas auch noch mit einer Bearbeitung von Schiller's Kabale und Liebe, Intrigue et amour, sowie mit denen des Shakespeare'schen Hamlet und der Schiller'schen Räuber, Le comte Herman, hervor.

So groß die Zugkraft seines Theaters auch war, so überstiegen bei der glänzenden Ausstattung, die er seinen Stücken gab, die Ausgaben doch noch die Einnahmen. Die Revolution von 1848 erschöpfte daher seine Mittel und nöthigte ihn, sein Theater zu schließen. In ununterbrochener Folge erschienen neben seinen zahlreichen Romanen aber fort und fort neue Theaterstücke, von denen Melle de Chamblay (1868) das letzte ist. Man kennt im Ganzen 60 Stücke von ihm. Die Leichtigkeit, Frische, Natur und Energie seiner Darstellung, die unerschöpfliche Erfindungskraft, machen ihn bei all seinen Fehlern auf dem Gebiete des Dramas zu einer der bedeutenderen Erscheinungen seiner Zeit. Seine Werke sind dreimal so umfangreich, als die Voltaire's, den man bis dahin für den fruchtbarsten der Schriftsteller

Frankreichs gehalten. Freilich hat Eugène Mirecourt in seinen Schriften Sur le mercantilisme littéraire und Fabrique de romans, Maison A. Dumas & Cie. (1845) ihm die Autorschaft vieler unter seinem Namen erschienenen Werke bestritten. Anicet Bourgeois, Auger, Bocage, Conailhac, Nerval werden unter seinen Mitarbeitern genannt. Dagegen arbeitete er aber auch wieder viel für Journale. Er selbst hat deren verschiedene begründet. Während des italienischen Feldzugs war er sogar als Berichterstatter thätig. 1867 gründete er dann noch ein neues Theater, le grand théâtre parisien, das aber nur kurzen Bestand hatte. Von hieran ging der Stern seines Glücks dem raschen Niedergang zu. Er starb in einem fast kindischen Zustand am 5. December 1870, während der Belagerung von Paris, in dem Dörfchen Puys bei Dieppe.

Dumas und den Melodramatikern vielfach verwandt war Melch. Fréd. Soulié, geb. am 28. Dec. 1800 zu Blois. Er hatte die Rechte studiert, war eine Zeit lang Advocat, ging dann in's Steuerfach über, wurde vorübergehend Dirigent einer Tischlerei, um endlich eine Anstellung als Unterbibliothekar am Arsenale zu finden. Er trat zuerst mit einem Bande Gedichte hervor (1824). Sein frühestes Drama ist die Tragödie Roméo et Juliette (1828). Obschon er den Stoff Shakespeare entnommen hat, bewegt sie sich noch in den Geleisen der classischen Formen. Schon in seinem nächsten Stücke, Christine à Fontainebleau (1829) steht er aber auf dem äußersten Flügel der romantischen Neuerer, die er alle an Unwahrscheinlichkeit und Ungeheuerlichkeit zu überbieten sucht. Den Fall desselben hatte er mehr noch den schlechten Versen, als dem Inhalte zuzuschreiben. Gleichwohl erlangte er mit seinem nächsten Drama, La famille de Lusigny (1831), das er mit Hector Bossange geschrieben hatte und mit dem er die lange Reihe seiner Prosadramen eröffnete, Einlaß in das Theater français.

Der Erfolg war ein entschiedener, wurde aber noch von dem seiner Clotilde im nächsten Jahre übertroffen. Er arbeitete nun besonders viel für die Boulevardtheater. Von diesen meist abenteuerlichen romanhaften Stücken wird La closerie de Genéts (1846) als das beste bezeichnet, jedenfalls hatte es großen Erfolg. Bemerkenwerther noch ist seiner socialistischen Tendenz wegen das Drama L'ouvrier. Soulié gehört zu den Begründern der industriellen Schriftstellerei, beson-

ders auf dem Gebiete des Romans, wo er vergiftend gewirkt hat. Er starb 1847 zu Bièvre unweit Paris.

In ähnlichem Geist sind die Dramen des ihm an Phantasie, Energie, Farbe und Leidenschaft noch weit überlegenen Eugène Sue, geb. 1804, gest. 1859, die, wie Les mystères de Paris (1845) und Le juif errant (1846), zum Theil nur dialogisirte Bearbeitungen seiner Romane sind. Als das beste derselben darf wohl Mathilde bezeichnet werden.

Auch Honoré de Balzac (1799—1850) der sich selber mit zu den größten Philosophen und Dichtern zählte, mag seiner übrigen Bedeutung wegen genannt werden, obschon mit Ausnahme von La Marâtre und Mercadet seine Bühnenstücke nicht eben viel Glück machten. In jener stellt er den Kampf zweier Frauen dar, Schwiegermutter und Schwiegertochter, welche eine verbrecherische Leidenschaft für denselben Mann gefaßt haben, einen Kampf, der sich unter den Augen der Gatten beider entwickelt. Dieses geißelt mit Glück das Streberthum jener Zeit.

Aus gleichem Grunde sei hier Lamartine's Toussaint Louverture (1850), ein Drama erwähnt, welchem nach seinen Motiven und Absichten ein sehr hoher Platz eingeräumt werden müßte, wenn es dramatisch nur einigermaßen bedeutender wäre oder doch wenigstens eine größere Wirkung ausgeübt hätte. Der Dichter wollte darin die Idee der Sclavenabschaffung popularisiren, daher er bemüht war, demselben eine volksthümliche Behandlung zu geben und es für die Porte St. Martin bestimmte. Lamartine besaß aber keine dramatische Ader.

Zu den bedeutendsten Dichtern der Porte St. Martin und des Melodramas der späteren Zeit überhaupt, das immer mehr auf ungeheuerliche Erfindungen ausging und durch die Häufung von Gräueln und Schrecken, durch schreiende Contraste und ausschweifende socialistische und pessimistische Grundsätze zu wirken suchte, gehören endlich, außer den aus der früheren Periode noch herüberragenden Schriftstellern dieser Art: Felix Pyat, Anicet Bourgeois und Adolphe d'Ennery.

Felix Pyat, geb. 4. Oct. 1810 zu Vierzon (Cher) hatte sich schon als Journalist einen Namen gemacht, als er 1832 mit dem Drama: Une révolution d'autrefois, seine Bühnencarrière auf dem Odeon eröffnete. Es wurde seiner politischen Anspielungen wegen schon am

folgenden Tage verboten, was Pyat's Popularität nicht wenig gefördert haben mag. Einen ungeheuren Erfolg errang er 1841 mit den Deux serruriers an der Porte St. Martin. Seine revolutionären, socialistischen Tendenzen traten aber noch offner in Diogène (1846) und in Le chiffonier de Paris (1847) hervor. Vom Jahre 1848 an widmete er sich fast ganz der socialistischen Propaganda.

Auguste Anicet-Bourgeois, am 25. December 1806 zu Paris geboren, gab schon früh seiner Neigung zum Theater nach. Bereits 1825 wurde von ihm ein Melodrama, Gustave ou le Napolitain, an der Gaité gegeben. Er gehört zu den fruchtbarsten Bühnenschriftstellern der Zeit und war keineswegs blos im Melodrama, sondern auch im Lustspiele und besonders dem Vaudeville thätig. (Von ihm ist z. B. das bekannte Passé minuit.) Er hat den größten Theil seiner Stücke im Verein mit andern Dichtern geschrieben, eine Gewohnheit, die immer mehr überhand nahm, und von Scribe zu einer förmlichen Industrie ausgebildet worden war. Auch Dumas hat Anicet-Bourgeois' Talent zu benutzen verstanden. Zu seinen hauptsächlichsten Mitarbeitern gehören außerdem: Masson, Gaudichot, d'Ennery (mit dem er unter Anderm Jeanne Hachette, La dame de St. Tropez und Le médicin des enfants schrieb), Paul Féval, Victor Ducange, Lockroy, Pixérécourt, Maillan, Labiche und Vanderburch.

Royer, welcher ihm freilich von der Schule her freundschaftlich verbunden war, glaubt, daß wenn er nur in der Form auf der Höhe des Inhalts gestanden hätte, er sicher im modernen Theater unmittelbar neben Alexandre Dumas zu stellen sein würde. Derselbe Autor veranschlagt die Zahl seiner Bühnenwerke auf 300, die er in 4 Kategorien theilt: in historische oder pseudohistorische Stücke, in Herzensbeziehungen behandelnde Stücke (pièces intimes), in pittoreske Melodramen und in Feerien. Er hebt von den ersten Perrinet Leclerc, La Vénitienne, L'impératrice et la juive, Jeanne Hachette, Le temple Salomon; von den zweiten Marianne, La dame de St. Tropez, Le médecin des enfants, Marthe et Marie; von den dritten La bouquetière des Innocents, Les mystères du carneval, La dame de la halle, La fille du chiffonier; von den letzten Les fugitifs, La prière des naufragés hervor. Bourgeois zeichnete sich durch dramatische Verve, durch eine freie und frische Natürlichkeit und wo es ihm gerade gut schien durch muntere Scherzhaftigkeit aus, die freilich nicht

selten in's Derbe fiel. Daneben fehlte es leider auch nicht an den Fehlern und Auswüchsen der Zeit, der Richtung und des Genres.

Adolphe d'Ennery, geb. 17. Juni 1811 zu Paris, von jüdischen Eltern abstammend, zeichnete sich gleichfalls in der Verbindung des Schrecklichen mit dem Lächerlichen, des Rührenden mit dem Abstoßenden aus, wobei er das Schreckliche mehr in die Handlung, das Lächerliche in die Reden der Handelnden legte. Auch er war von ganz außerordentlicher Fruchtbarkeit, auch er arbeitete meist in Gemeinschaft mit Anderen. Bourgeois' ist hierbei schon gedacht worden. Grangé, Maillan, Dugué, Paul Foucher, Lemoine, Dumanoir, zählen noch außerdem zu seinen vorzüglichsten Mitarbeitern. Er cultivirte die verschiedensten Genres. Les bohémiennes de Paris und Marie Jeanne gehören zu seinen wirksamsten Stücken.

Von höheren Intentionen, von wahrhaft poetischen Antrieben gingen dagegen Prosper Merimée und Alfred de Vigny bei ihren dramatischen Versuchen aus. Obschon die Stärke Prosper Merimée's (am 28. Sept. 1803 geb.) auf den Gebieten des Romans, der Archäologie und der Geschichte liegt, so hat er doch seinen Ruf durch eine Sammlung dramatischer Dichtungen begründet, mit der es ihm die damalige literarische Welt zu mystificiren gelang. 1825 veröffentlichte er nämlich Le théâtre de Clara Gazal, eine Reihe von dramatischen Scenen, die er für das Werk einer spanischen Dichterin ausgab. Gewiß hatte diese Mystification mit Theil an ihrem Erfolge und den Wirkungen, welche sie ausübten. Sie waren so groß, daß man Merimée als den Mazeppa neben Victor Hugo als den Carl XII. der Armee der Romantiker stellte. Als Dramatiker ungleich bedeutender aber ist Alfred Victor de Vigny, am 27. März 1799 auf dem Schlosse Loches in der Tourraine geboren. Er wurde für die militärische Laufbahn bestimmt. 1817 trat er in die königliche Garde ein, nahm jedoch 1828 als Kapitän seinen Abschied, um fortan seinen literarischen Neigungen ausschließlich leben zu können. Er gehörte dem Deschamps'schen Kreis an und zeichnete sich als einer der entschiedensten Gegner der academischen Regelmäßigkeit, des classischen Conventionalismus aus. Obschon ein Anhänger des Romanticismus theilte er doch nicht dessen Ausschreitungen. Bei aller tiefen Innerlichkeit seines Wesens legte er hiezu ein viel zu großes Gewicht auf die künstlerische Aus- und Durchbildung der Form. Zwar war seine Weltan-

schauung, wie die so vieler Dichter der Zeit, vom Skepticismus angekränkelt, doch erkannte er nichtsdestoweniger die wahre Aufgabe des Dichters in dem Kampfe für das Ideale, der aber zugleich ein Kampf mit der Gesellschaft sei, und deren materialistische Bestrebungen sich dem Idealismus überall feindlich entgegenstellten. De Vigny trat zuerst mit einer Bearbeitung des Shakespeare'schen Othello auf, welche 1829 mit großem Beifall zur Aufführung kam, wie er überhaupt zu den größten Verehrern und Bahnbrechern dieses Dichters gehört. Ihr folgte 1831 im Odeon seine Maréchale d'Ancre, die es jedoch über einen Achtungserfolg nicht hinausbrachte. Erst 1835, durch seinen Chatterton, begründete er in dieser Dichtungsform seinen Ruf. Er hatte darin Gelegenheit, seine Kunst der psychologischen Motivirung in glänzender Weise zu entfalten. Doch waren es immer noch mehr die Eigenschaften des Novellisten, als die des Dramatikers, die man bewunderte. Das rührende Drama lebte in diesem Stücke gewissermaßen neu auf. Ein junger Poet, der sein Talent und seinen Fleiß in einem unfruchtbaren Streben erschöpft, macht die ihm die Anerkennung versagende Welt hierfür verantwortlich. Er wird von Verzweiflung darüber und von der unglücklichen Liebe zu dem Weibe eines rohen egoistischen Mannes, das der Brutalität desselben erliegt, zum Selbstmord getrieben. — Auch Alfred de Vigny arbeitete hier auf starke und peinliche Gemüthserregungen hin, nur in ungleich feinerer Art, als die Melodramatiker, ja als die meisten Dichter der sogen. romantischen Schule. Auch lagen hier schon die Keime des socialen, wenn schon nicht socialistischen Dramas, ja selbst des Ehebruchsdramas, das bald eine so große Rolle spielen sollte. Die pièces intimes der Dumas, Soulié, Balzac, Sue, Bourgeois, d'Ennery haben gleichfalls schon diesen Charakter, so daß man sie größtentheils als Anfänge des modernen socialen Dramas bezeichnen und in größerem Umfange auf das alte sentimentale bürgerliche Familiendrama zurückführen kann. Der Unterschied zwischen ihnen und diesem liegt nicht nur in den Veränderungen, welche die Gesellschaft seitdem erfahren hatte, sondern auch darin, daß man die Charaktere und ihre Situationen und Zustände jetzt nicht mehr einfach aus der Naturanlage und dem Charakter der handelnden Personen und deren einseitigen Richtungen, sondern zugleich aus den Zuständen, Vorurtheilen, Uebergriffen der Gesellschaft zu entwickeln und diese dafür verantwortlich zu machen strebte, obschon es

wie wir gesehen, auch früher dafür nicht an einzelnen Beispielen fehlte. Erscheint dieses neueste Drama auch vielfach mit der Tragödie und dem zu dieser einen gewissen Gegensatz bildenden Melodrama, sowie dem romantischen Drama verbunden und verwachsen, so glaube ich es doch ebenso, wie früher das sentimentale bürgerliche Drama, aus dem es sich ja in Wechselwirkung mit dem Lustspiele hauptsächlich entwickelt hat, erst mit diesem letzteren zur Darstellung bringen zu sollen.

Alfred de Vigny bildet den Uebergang zu einer Gruppe von Dichtern, welche zwar die tieferen poetischen Antriebe und die feineren künstlerischen Intentionen mit ihm theilen, ja noch schärfer als er prononciren, sich aber durch verschiedene Merkmale von ihm unterscheiden, so daß sie von Julian Schmidt theils als die Realisten der romantischen Schule bezeichnet, theils schon den Dichtern des socialen Dramas zugerechnet worden sind, während sie Royer in den Begriff der Ecole de la fantaisie zusammengefaßt hat. Ich meine Alfred de Musset, Octave Feuillet, Léon Gozlar und George Sand. So sehr dieselben aber auch wieder von den eigentlichen Schriftstellern des socialen Dramas dadurch unterschieden sind, daß bei ihnen die dichterische Phantasie eine so große Rolle spielt, und sie bei aller socialer Tendenz überwiegend ästhetische Absichten verfolgen, so möchte ich doch auch sie und ihre Werke lieber in Verbindung mit diesem und dem Lustspiele zur Darstellung bringen, da sie eine Art Mittelstellung zwischen ihnen einnehmen und zum Theil zu beiden gehören.

Die classische Tragödie, wenn auch sehr auf die Seite gedrängt, hatte inzwischen nicht völlig aufgehört. Wie sehr sich die Anhänger der alten academischen Doctrin noch regten, welchen Einfluß sie noch immer ausübten, beweisen die Processe, welche Victor Hugo im Jahre 1837 anstrengen mußte, um das Theater français zu zwingen, den gegen ihn eingegangenen Verpflichtungen in Bezug auf die Ausführung der von ihm erworbenen Stücke nachzukommen. Es ergiebt sich nämlich aus den (bei Hachette mitgetheilten) Verhandlungen vor dem Tribunal de Commerce, daß das Theater français trotz dem großen Erfolge des Hernani und trotz der neuen Verträge, welche der Dichter hinsichtlich der Wiederaufnahme der Vorstellungen desselben abgeschlossen hatte, dieses Stück seit 1830 nicht mehr zur Aufführung brachte, ja daß es dem Dichter mit seiner Marion de Lorme und seinem Angelo, nach deren Besitz dieses Theater doch erst so eifrig gestrebt hatte, ähnlich erging; was alles

mit auf den Einfluß der Academie und der academischen Schriftsteller zurückgeführt werden muß. Denn wenn auch politische Motive hierbei noch mitwirkend waren, so stützte man sich bei Geltendmachung derselben doch hauptsächlich auf die Führer der academischen und hierdurch offiziellen Literatur. So glänzend der Sieg war, den Victor Hugo bei dieser Gelegenheit wieder erkämpfte, so sollte dem classischen Drama doch bald ein Succurs von der Schauspielkunst in der Erscheinung von Melle Rachel kommen, welche im Sommer 1838 in den Horatiern debütirte. Sie war es, welche jenem Drama plötzlich ein neues Leben, eine neue Seele und den poetischen Talenten der Zeit neue Impulse für dasselbe gab. Selbst in dem Lager der Gegner machte sich der classische Einfluß jetzt wieder geltend, was sich z. B. an der 1843 im Theater français zur Aufführung gelangten Judith von Frau von Girardin (Delphine Gay) nachweisen läßt, die doch so lange zu den Romantikern zählte. Wogegen eine andere Tragödie derselben Dichterin, Cleopâtre (1847), nach einem Romane Théophile Gautier's, wieder veranschaulicht, von wie kurzer Dauer der Aufschwung dieses neuen Classicismus war, da sie bereits wieder stark an den Ton der Victor Hugo'schen Dramen anklingt.

François Ponsard war der Mann, in dem man diesen Aufschwung jubelnd begrüßt, von dem man die Regeneration des classischen Drama's so siegessicher erwartet hat. Am 1. Juni 1814 zu Vienne (Isère) geboren, erhielt er hier seine erste Erziehung. Er setzte dann seine Studien in Lyon weiter fort, worauf ihn sein Vater nach Paris sandte, sich zur advocatorischen Praxis dort auszubilden. Obschon er sich mit Gewissenhaftigkeit diesem Wunsche gefügt, suchte er nebenbei, dem schon früh in ihm erwachten Hange zur Poesie nun doch zu genügen. Er übersetzte so unter Anderem den Manfred von Byron, den er jedoch auf seine Kosten ediren mußte, weil er dafür keinen Verleger gefunden hatte. Erst in Vienne, wohin er inzwischen zurückgekehrt war, ist die Tragödie Lucrèce dann entstanden. Er sandte sie nach Paris, wo es einem seiner Freunde, den Director des Artiste, Achille Riccaut, die Rachel dafür zu interessiren, gelang. Am 22. April 1843 wurde dieselbe mit großem Erfolge gegeben. So berechtigt dieser auch war, so erfüllten sich die daran geknüpften sanguinischen Erwartungen doch nicht. Schon Ponsard's Vorliebe für Byron hätte Bedenken erregen sollen. In der That war er nur ein Eklektiker, der

das Schöne überall nahm, wo er es fand und dem es dabei, wenn auch nicht an Geschmack, so doch an dramatischer Kraft gebrach. Schon das zweite Stück Ponsard's, Agnès de Meranie, welches den Kampf Philipp August's mit der Kirche behandelt, die dessen zweite Ehe für ungiltig erklärt und ihn zur Wiederaufnahme seiner verstoßenen ersten Gemahlin zwingen will, hatte nicht den erträumten Erfolg. Auch Charlotte Corday, so viel Fleiß auf das geschichtliche Studium und die sprachliche Ausführung darin verwendet erscheint, was bei der Kritik auch große Anerkennung gefunden, errang nur einen Achtungserfolg. In der That ist diese Dichtung, besonders in ihrem ersten Theile, kaum etwas mehr, als eine rhetorisch glänzende Darlegung jener Studien. Nur erst vom vierten Akte an gewinnt sie an dramatischem Ausdruck und Leben. Ponsard wendete sich nun dem Lustspiele zu, von dem er erst 1866 in seinem Lion amoureux, einem Pendant zur Charlotte Corday wieder zurückkehrte. Die Aufnahme war eine kühle. Kälter noch war aber die des Galiléi im folgenden Jahr. Nur wenige Monate später, am 13. Juli 1867, starb der Dichter in Passy.

Man hat Ponsard den Begründer der Ecole du bon sens genannt. Auch hat er durch die kühle Besonnenheit und das Maßvolle der Behandlung zur Ernüchterung von den Exaltationen der romantischen Schule viel beigetragen. An Nachfolgern hat es ihm auch nicht gefehlt. Will man dies Schule nennen, so ist dieselbe wenigstens nicht von zu langer Dauer gewesen, und der Triumphe, die sie errungen, sind wenige.

St. Ybars folgte mit seiner Virginie (1845), Autran mit La fille d'Eschyle (1848), Jules La Croix mit Le testament de César (1849) und in Gemeinschaft mit Auguste Maquet mit Valérie. Letztere errang besondren Erfolg durch ein Kunststück der Rachel, welche an einem und demselben Abende die Messalina und deren Zwillingsschwester, die Courtisane Lycisca, spielte, wobei zu bemerken ist, daß die Dichter die Messaline als eine tugendhafte Fürstin dargestellt haben, welche das Opfer einer verhängnißvollen Aehnlichkeit wird. Auch die mit großem Beifall aufgenommenen Uebersetzungen des Sophokleischen Oedipe roi von Jules La Croix und der Antigone von Paul Meurice und Auguste Vacquerie, sowie die Bearbeitungen der Alceste und der Medea des Euripides von Hippolyte Lucas fallen in diese Zeit.

Die romantische Schule hatte in ihren bedeutendsten Vertretern den Idealismus mit dem Realismus zu verbinden gesucht. Sie war gescheitert, weil es ihrem Idealismus an Reinheit, ihrem Realismus an Wahrheit gefehlt hatte und die Verbindung beider durch ihn nur eine nothdürftige, äußerliche gewesen war. Der neue Classicismus war in dem Versuch, den alten abstracten, conventionellen Idealismus wiederherzustellen, noch unglücklicher gewesen, weil man jetzt vor Allem nach Leben, nach unmittelbarem Zusammenhang mit den Interessen der Gegenwart und nach dichterischer Eigenthümlichkeit verlangte. Diesem Idealismus trat nun ein eben so einseitiger, eben so äußerlicher Realismus gegenüber, dem es zwar nicht an Talent, nicht an dem Scheine großer Naturwahrheit, nicht an bedeutenden scenischen Wirkungen, dafür aber nicht selten an poetischer Wahrheit gebrach; der zwar durch lebendiges Interesse zu fesseln wußte, nur daß dieses Interesse auf außer der Kunst liegende Zwecke gerichtet war. Man wollte damit neben der ästhetischen Wirkung auf den Zuschauer, eine umgestaltende auf die gesellschaftlichen Zustände ausüben, die man deshalb nicht schwarz genug darstellen konnte.

Die neuen philosophischen und naturwissenschaftlichen Ansichten, der Pessimismus und der Materialismus, waren, wie im vorigen Jahrhundert, die Ausgangspunkte dieser das Drama beherrschenden Tendenzen. Wie damals wurde es auch jetzt wieder verhängnißvoll für dieses und für die Dichtung überhaupt, daß diejenigen, welche die gesellschaftlichen Zustände und zwar in so pessimistischer Weise darstellten, sowohl hierdurch, wie durch ihre Theilnahme an den wahren Uebeln derselben, sie zunächst nur noch verschlimmern mußten. Schon Voltaire und Beaumarchais hatten sich neben ihren poetischen Bestrebungen an den finanziellen Speculationen und an den Genüssen und Lüsten der Zeit, die sie geißelten, betheiligt, aber sie erniedrigten deshalb die Dichtung doch noch nicht selbst zur Speculation, sie machten die Frivolität, die Libertinage, doch nicht die Prostitution zum Gegenstande ihrer Darstellung. Jetzt aber, da die Dichtung und zwar besonders die dramatische, fast ganz zu einer Sache der Industrie und Speculation gemacht worden war, brachte man diejenigen Mittel mit Vorliebe in Anwendung, die am sichersten großen und allgemeinen Beifall brachten, Sensation erregten und hierdurch große vorher nie gekannte, nie geahnte Gewinne versprachen. Das Publikum trieb

so die Dichter, die Dichter trieben das Publikum in die immer dreister hervortretenden pessimistischen und socialistischen Anschauungen hinein. Der Geist des Dramas wurde immer skeptischer, frivoler und cynischer

Diese dramatische Industrie ging vom Lustspiele aus; von einem Dichter jedoch, welcher noch keinen so extremen Lebensanschauungen, sondern einem gemäßigten Epikuräismus und dem Behagen eines zu Ansehen und Reichthum emporgekommenen Bürgerthums huldigte.

XIII.

Das Lustspiel und das sociale Drama, sowie ihre Nebenformen seit dem Kaiserreich.

Scribe. — Melesville, Bayard, Legouvé, Dumanoir. — Die dem Classischen zuneigende Richtung: Delavigne; Ponsard. — Die romantischen vom Lustspiel zum socialen Drama den Uebergang bildenden Dramatiker: Alfred de Musset; Octave Feuillet; Georges Sand; Léon Gozlan. — Der Naturalismus und die sociale Tendenz im Drama; das Ehebruchs- und das Prostitutionsdrama. — Alexandre Dumas d. j. — Theodore Barrière. — Emile Augier. — Victorien Sardou. — Henri Meilhac und Ludovic Halévy. — Emile Erckmann und Alexandre Chatrian. — Der Zola'sche Naturalismus.

Noch tief in die vorliegende Periode ragen, wie ich bereits andeutete, die unter dem Kaiserreich blühenden Lustspieldichter herein, sowie andererseits wieder die Anfänge mehrerer der ihr wesentlich zugehörenden Dichter noch in die letzten Jahre des Kaiserreichs fallen. Sie begannen ihre dramatische Laufbahn aber meist mit den kleineren Gattungen der ein- und zweiaktigen Vor- oder Nachspiele und des Vaudeville.

Augustin Eugène Scribe, geb. 24. December 1791, war ein Pariser Kind. Für den Beruf des Advokaten erzogen, ging er wie so viele seiner Standesgenossen aber bald zur Bühnenthätigkeit über. Schon 1811 schrieb er in Gemeinschaft mit Germain Delavigne, dem älteren Bruder Casimirs, das Vaudeville Le dervis*), das noch

*) Sie schrieben auch später noch vielfach zusammen. La sonnambule (1819), L'herétière (1822) und Le diplomate (1827) gehören zu ihren gemeinsam gearbeiteten Stücken.

in demselben Jahre zur Aufführung kam, aber eine Niederlage erlitt. Sein erster Erfolg fällt mit Une nuit de la garde nationale, in das Jahr 1815. Es wurde von dem des Solliciteur (1817) noch übertroffen. La sonnambule war dann der erste Versuch, die Sentimentalität in das Vaudeville einzuführen, das bisher einen durchaus heiteren und leichten Charakter gehabt. Mit Philibert marié wurde 1820 das neue Theater du Gymnase eingeweiht. Der Erfolg erhob sowohl dieses, wie ihn auf die Woge des Tages. Ein Vertrag zwischen beiden war die Folge davon, durch den sich der Dichter auf eine Reihe von Jahren verbindlich machte, für kein anderes als dieses Theater zu schreiben.*)

Mit dem sensationellen Erfolge des Lustspiels Michel et Christine war dann der Ruf des Dichters für immer begründet. Auch eine Reihe kleiner, eigens für die eben aufblühende kindliche Leontine Fay geschriebener Stücke, wie La petite soeur, Le mariage enfantin ꝛc. fanden die glänzendste Aufnahme. Daneben suchte Scribe den Geist des Marivaux'schen Lustspiels in Stücken wie L'herétière, La haine d'une femme und Le jeune homme à marier neu zu beleben, verschmähte aber auch das burleske Genre nicht, in dem er sich durch L'ours et le Pascha und La demoiselle et la dame großen Beifall erwarb. Eine Menge, zum Theil reizender Genre- und Sittenbilder vervollständigten die Galerie dieser kleinen Stücke, in welchen der Dichter das reiche, vielseitige Talent seines heiteren und fruchtbaren Geistes entfaltete. Im Jahre 1826 versuchte er sich aber auch in den größeren Formen, vielleicht angeregt durch den Erfolg, den Casimir Delavigne mit seiner Ecole des vieillards (1823) erzielt hatte.

Bertrand et Raton ou l'art de conspirer, welches das Prototyp einer ganzen Reihe ähnlicher Stücke wurde, ist unter dem Namen Minister und Seidenhändler auch auf deutschen Bühnen bekannt geworden. In Frankreich hatte es einen ganz außerordentlichen Erfolg und Julian

---

*) Das Theater des Gymnase, welches zwischen 1824—30 den Namen des Theaters de Madame erhielt, spielte Comédies, comédies-vaudevilles und vaudevilles. Scribe schuf für dasselbe die comédie d'intrigue und de sentiment, dite du Gymnase. Diese Stücke erschienen zum Theil als Répertoire du théâtre de Madame 1828—29 und als Répertoire du Gymnase dramatique 1830. — Später wurden hier auch die Dramen des jüngeren Alex. Dumas', Sardou's, Meilhac's und Halevy's gegeben.

Schmidt hält es für eines der besten Stücke des Dichters. In der That sind Rantzau, der vom politischen Ehrgeiz ergriffene Seidenhändler Raton Burkenstaff und dessen Sohn Erik vortrefflich gezeichnet. Auch entfaltet sich hier die quellende Erfindungskraft Scribe's in einer Fülle der behaglichsten und fesselndsten Situationen. Kaum minder glücklich erscheint die Knüpfung und Lösung der Verwicklung darin. Daß Scribe ein Stück von so heiterem Charakter an einen so tragischen Vorgang wie das Ende Struensee's anknüpfte, kann nicht gerade Wunder nehmen, da es demselben nie Ernst mit der Geschichte war, sondern er diese fast immer nur als Mittel zum Zweck behandelte. Sollte sie seinen Darstellungen doch meist nur einen bestimmten Hintergrund, seinen Erfindungen einen bestimmten Anhalt, seinen Situationen ein bestimmtes Colorit und seinen Charakteren ein bestimmtes Costüm geben.

Man hat Scribe den Dichter der reichen, emporgekommenen Bourgeoisie genannt und behauptet, daß er überall „das Interesse über die Leidenschaft“ habe siegen lassen. Ich habe es aber nicht in solchem Umfang bestätigt gefunden, wennschon nicht zu leugnen ist, daß er vor allem seinem Publikum zu gefallen strebte, welches zum großen Theil aus den Besitzenden und Reichen bestand. Von einem industriellen Schriftsteller, wie er bei seinem großen Talente doch war, würde man etwas Anderes kaum zu erwarten gehabt haben. Doch fehlt es ihm keineswegs völlig an Stücken, die einer entgegengesetzten Lebensanschauung huldigen. Zu ihnen gehört Le mariage d'argent, welches gerade g e g e n das materialistische Interesse gerichtet ist, das damals die Pariser Gesellschaft zu beherrschen begann. Die Macht der Geldmänner fand nicht mehr, wie im vorigen Jahrhundert ein Gegengewicht im Adel und in der Geistlichkeit. Die Julirevolution vollzog sich vielmehr ganz unter ihrem Einflusse.

Geringeren Erfolg als die beiden vorgedachten Stücke hatte das die wechselseitige Förderung und Concurrenz der Geld- und Stellenjäger geißelnde Lustspiel: La cameraderie ou la courte échelle; nicht sowohl, wie Royer meint, weil die Freundschaft von Leuten, die sich nur der Erreichung egoistischer Ziele willen zusammen finden, auf keiner sittlichen Idee beruht, als weil sich zu Viele im Publikum unangenehm davon berührt fühlen mußten. Doch hat sich der Dichter auch zu Uebertreibungen verleiten lassen, welche durch ihre Unwahrschein-

lichkeit die Wirkung zerstörten. Nur zu häufig brachte Scribe die Wahrheit seiner Darstellung dem einzelnen scenischen Effekte zum Opfer, was sich in besonders auffälliger Weise in dem Lustspiel: La Calomnie (1840) zeigt. Er wendet sich hier gegen die Scheu vor der öffentlichen Meinung, welche der Verleumdung und Lästerung überall Thor und Riegel öffnet.

Dasselbe Jahr brachte dem Dichter aber auch einen seiner größten Erfolge durch das dem deutschen Publikum hinlänglich bekannte: Un verre d'eau. In keinem seiner Stücke vielleicht erscheint seine Virtuosität in der Führung der Intrigue in so glänzendem Licht, in keinem tritt aber auch die Methode seiner Compositionsweise, treten die Maschinerie und die Drähte, an denen seine Figuren gehen, so offen hervor, wie hier. Nicht nur die Geschichte, auch die Fehler, Gebrechen und Uebelstände, welche er zu geißeln vorgiebt, sind hier von ihm nur als Mittel zur Unterhaltung ergriffen und dadurch gewißermaßen der Nachsicht des Zuschauers empfohlen worden, was überhaupt seinen Darstellungen nicht selten etwas Frivoles, Schillerndes giebt. Es ist dieses Verhalten, welches, wie ich glaube, dem Dichter hauptsächlich jenen Vorwurf eingetragen, der poetische Vertheidiger der Grundsätze des damals emporgekommenen reichen Bürgerthums gewesen zu sein, so daß Julian Schmidt von ihm sagen konnte: „Scribe kann sich, da er selbst in den Sünden seines Zeitalters befangen ist, die Ehrlichkeit nicht anders denken, als mit einer gewissen tölpelhaften Unwissenheit verbunden.“ Wenn er sich dieselbe aber auch vielleicht ganz anders denken konnte, so hat er sie doch jedenfalls sehr oft, dem Publikum zu Gefallen, in dieser Art dargestellt. Auch ist wohl die Behauptung zu weitgehend, daß Scribe nur das Bürgerthum seiner Zeit darzustellen vermocht habe, daß seine geschichtlichen Figuren im Grunde nichts weiter als costümirte Notare, Advocaten und Bankiers seien, wenn es auch richtig ist, daß in der Schilderung der letzteren erst seine Stärke liegt und er für eine höhere, idealere Auffassung des Lebens wenig Sinn hatte und alles bei ihm einen bürgerlichen Anstrich gewann.

Auch das Jahr 1840 brachte wieder eines der gegen die Auswüchse des damaligen Gesellschaftslebens gerichteten Stücke: La passion secrète. Hier sehen wir eine Frau, um eine verbrecherische Liebe zu ersticken, sich in die Leidenschaft des Börsenspiels stürzen, wodurch sie

in eine verzweifelte Lage geräth, die sich zwar schließlich zum Besseren wendet, nicht aber ohne in ihr eine nachdrückliche Lehre zurück zu lassen. 1841 folgte Une chaîne, das sorgfältigst gearbeitete Stück des Dichters. Die Motivirung ist hier eine tiefere, wahrere. Auch ist es weniger ein Intriguen- als ein Sittenstück und dürfte eigentlich schon dem neuesten socialen Drama zugezählt werden, da es gegen das Unsittliche der von der französischen Gesellschaft approbirten Form der Ehe gerichtet ist. Das Weib, welches hierdurch die Liebe weder vor, noch in der Ehe kennen zu lernen Gelegenheit hat, findet und sucht sie, obschon durch die Fesseln der letzteren gebunden, so doch durch den Reiz des Verbotes gerade verlockt, nun außer derselben. Scribe hat mit großer Wahrheit die Leidenschaft seiner Heldin, Louise, geschildert, welche letztere nur dadurch vor dem drohenden Abgrund bewahrt bleibt, weil Emeric, ein junger Künstler, der diese Leidenschaft in ihr entzündete, im entscheidenden Moment vor der Verführung zurückscheut. Er weigert sich, ihr auf dem gefährlichen Wege weiter zu folgen, um sich des schwärzesten Undanks gegen Louise's Gatten, seinen Wohlthäter und einen ehrenhaften würdigen Mann nicht schuldig zu machen. Dieser Mangel an Leidenschaft und Entschlossenheit verwandelt die Liebe Louise's in Verachtung. — Die Franzosen bewunderten damals die edelmüthige Entsagung Emeric's, die Deutschen aber nahmen Anstoß an dem unbefriedigenden Schlusse des Stücks. Dagegen fand bei diesen schon damals ein verwandtes, der Scribe'schen Chaîne noch vorausgegangenes Stück, Le fabricant, des Emile Souvestre (1806—54) viel Anklang, der sonst zu jenem in einem gewissen Gegensatz steht, insofern er sich seine Helden meist aus den besitzlosen Classen wählte — ein fast schon socialistischer Zug.

Von den späteren Stücken Scribe's fanden besonders Adrienne Lecouvreur (1849); Bataille de Dames (1851); Les contes de la Reine de Navarre (1851) und Les doigts de fée (1858) großen Beifall. Sie sind von ihm sämmtlich mit Legouvé gearbeitet worden. Ich vermag jedoch nicht zu sagen, welcher Antheil ihm daran zukommt. Da sie aber zu den wirkungsvollsten und besten Stücken Legouvé's gehören, wird man denselben wohl nicht unterschätzen dürfen. In Adrienne Lecouvreur, als welche die Rachel große Triumphe feierte, hatten sich die Dichter sogar den melodramatischen Stücken genähert, in denen sich Scribe auch schon früher versucht hatte. Die Scenen des letzten Aktes sind auf die quälendsten pathologischen Wirkungen,

auf den äußersten und peinlichsten Realismus der Darstellung berechnet. Dies verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als der Gegenstand in der geschichtlich überlieferten Form nicht dazu aufforderte, sondern es nur auf Erfindung beruht.

Scribe machte sich außer durch seine Lustspiele und Vaudeville's auch noch durch seine Operndichtungen beliebt und berühmt. In ihnen nimmt er in diesem Jahrhundert unbestritten die oberste Stelle ein. Er erhob die Operndichtung erst wieder zu höherer Bedeutung. Die Texte zu La dame blanche, La muette de Portici, Fra Diavolo, Le maçon et le serrurier, La neige, Le domino noir, La juive, sind genügende Beweise dafür. — Scribe war der fruchtbarste und gefeiertste Lustspieldichter dieses Jahrhunderts. Er beherrschte längere Zeit die Theater aller Völker Europa's. Obschon ihm die Unterhaltung als Hauptzweck der Bühne galt und er sich nur selten zu höheren Zielen erhob, es daher auch mit Inhalt und Form, besonders mit der Wahrheit und Folgerichtigkeit der Charakteristik und Motivirung, nicht allzu genau nahm, hat er sich hierdurch doch niemals verleiten lassen, den Geschmack, das Gefühl, den gesunden Menschenverstand in allzu gröblicher Weise zu verletzen. Mit einer reichen, glücklichen Erfindungskraft, mit einem leichtbeweglichen, heiteren Geiste begabt, hat er immer gesucht, das, was man künstlerischen Geschmack und Anstand nennt, in seinen Darstellungen zu wahren. Sie sind nie ohne Geist, Anmuth und Feinheit. Auch hat er dem Aufbau der Handlung, der Entwicklung und Behandlung der Situation und Scene stets große Aufmerksamkeit zugewendet. Er hatte sich allerdings eine gewisse Methode, ein gewisses Schema dafür ausgebildet, was die Production sehr erleichterte und ihn auch zu mancherlei Wiederholungen in der Charakteristik, in den Situationen und Effecten verleitet haben mag. Durch das Zusammenwirken mit Anderen, durch die dramatische Compagnieschaft, die er in Aufnahme und zu hoher Ausbildung brachte, ist dies ohne Zweifel gefördert worden. Er hat in die dramatische Production das Princip der getheilten Arbeit eingeführt und sie zu einer Sache der Industrie und Speculation gemacht. Doch fand er hierin in seinen Nachfolgern, welche aus den materialistischen Tendenzen der Zeit dazu neue Antriebe schöpften, die gelehrigsten Schüler, so daß er heute darin gegen sie fast nur wie ein unschuldiges Kind erscheint. Indessen wußte schon er, sein Talent und seinen Ruf ziemlich rücksichts-

los auszubeuten. So las er z. B. in späterer Zeit keinem Theater eines seiner Stücke unter 1000 Fr. pro Act vor, abgesehen von seinen übrigen Autorenrechten. Royer erzählt, daß als man einmal unter Véron in der Oper ein Ballet gegeben, dessen Schluß nicht befriedigt hatte, dieser Scribe bei einer Begegnung im Foyer gefragt habe, wie man dem abhelfen könne. Nichts leichter als das, habe Scribe geantwortet. Schreiben Sie mir einen Bon von 1000 Fr. auf die Theatercasse, so will ich es Ihnen sagen. Véron habe geschrieben, Scribe das Geld erhoben, seinen Vorschlag gemacht und das Stück sei en vogue gekommen.

Zu den Mitarbeitern Scribe's gehören Germain Delavigne, Mélesville, Dupin, Poirson, Brazier, Carmouche, Bayard, Xavier, Legouvé, Saintine, Dumanoir, Masson, Lemoine, Vanderburch, Roger, Desverger, Mazares, Moreau, St. Georges, Lockroy.

Joseph Duveyrier, geb. 1787, gest. 1865, schrieb unter dem Namen Mélesville. Er eröffnete 1815 seine dramatische Carrière mit Melodramen, ging aber später zum Lustspiel und Vaudeville über, wobei er sich Scribe vielfach associirte. Er war unter anderem an dessen Petite Soeur und an Valérie betheiligt. Auch mit Brazier, Carmouche und Bayard arbeitete er wiederholt. Den deutschen Theatern ist er besonders durch Michel Perrin, Elle est folle, Le chevalier de St. Georges bekannt, als Operndichter durch Zampa. Er hat an 300 Stücke theils allein, theils in Gemeinschaft mit Anderen geschrieben.

Jean François Alfred Bayard, geb. 17. März 1796 zu Charolles, gest. 19. Febr. 1853, erreicht zwar den vorigen nicht ganz an Fruchtbarkeit, obwohl man auch ihm an 200 Stücke zuschreibt, übertrifft ihn jedoch an Talent, von dem er freilich einen ziemlich leichtfertigen Gebrauch gemacht hat. Seine Charakterdarstellungen begnügen sich meist mit der Oberfläche der Erscheinungen, welche er schildert. Wie Scribe und Mélesville schrieb auch er viel mit anderen Autoren für verschiedene Theater, zumeist für das Gymnase, das Vaudeville, das Palais royal und die Variétés. Zu seinen besten Stücken gehören La reine de seize ans, Le fils de famille und Le gamin de Paris. Das letzte wurde 463 Mal hintereinander gespielt. Auch Les premières armes de Richelieu und Le mari à la campagne erfreuten

sich großer Beliebtheit, sowie der schon in's Possenhafte fallende Père de la débutante (an welchem Théoulon Mitarbeiter war.)

Bayard war nach Scribe der beliebteste Lustspieldichter der Zeit. Letzterer widmete seinem Freund und Mitarbeiter in der von Bayard's Familie veranstalteten Ausgabe auserwählter Stücke des Dichters (Théâtre. Paris 1855—59. 12 vol.) eine Vorrede. Es heißt u. A. darin: „Bayard war noch aus der Schule Dancourt's und Picard's, die immermehr ausstirbt. Das Falsche und Rührselige findet leichtere Nachahmung. Man sieht es am Drama, welches aus ihnen besteht. Daher es auch deren so viele giebt. Die Wahrheit und Heiterkeit dagegen sind selten. Diese aber werden gerade von der Comödie verlangt, daher diese jetzt immer seltener wird."

Ernefte Wilfried Legouvé, ein Sohn des Tragikers der Revolutionszeit, wurde am 15. Februar 1807 zu Paris geboren. Er begann seine poetische Carrière bereits 1827. Sein Name ist, wie wir fanden, mit einigen der beliebtesten Stücke Scribes verbunden. Außerdem hatten besonders noch sein Louise de Lignerolles, durch das Spiel der Mars und seine Tragödie Medée, durch das Spiel der Ristori, große Erfolge. Für die letztere schrieb er auch das kleine Lustspiel Un jeune homme qui ne fait rien.

François Pinel Dumanoir, 31. Juni 1806 in Guadeloupe geboren, hat meist mit andern Dichtern zusammen gearbeitet. Besonders gefielen von ihm Le vicomte de Letorières und Jeanne qui pleure et Jeanne qui rit. Seine Ecole des agneaux trug ihm die goldene Medaille von Seiten des Staatministeriums ein.

Neben diesen verschiedenen Dichtern und ihren Arbeiten liefen die Lustspiele der sich ihnen zum Theil annähernden classischen Dramatiker her, zuerst Casimir Delavigne's: Les comédiens (1820), L'école des vieillards (1825), La Princesse Aurélie (1828) und La popularité (1838). Les comédiens sind eine Art von satirischem Gelegenheitsstück, welches gegen die beschränkten Kunstansichten der Schauspieler des Theater français gerichtet ist, die seinen Vêpres siciliennes die Aufnahme verweigert hatten. L'école des vieillards ist nach einem englischen Stücke der Annah Cowley: School for the grey beards, welchem eine optimistische Auffassung der Convenienzheirath zu Grunde liegt. Ein alter reicher Schiffsrheder heirathet eine junge, schöne und geistreiche Frau, welche sich für sein Alter durch eine verschwenderische

Haushaltung und eine Menge Anbeter zu entschädigen weiß. Der alte Herr sonnt sich in ihrem Glanze, erträgt all ihre Launen und da sie sich in den Stunden der Gefahr als treu und redlich bewährt, haben sie beide auch scheinbar Recht so zu thun. Das Stück, welches in dem entschiedensten Gegensatze zu dem von langer Hand her vorbereiteten und schon stärker hervortretenden Ehebruchsdrama steht, fand durch Talma und die Mars in den beiden Hauptfiguren eine vortreffliche Ausführung und in Folge davon eine glänzende Aufnahme. — La princesse Aurélie ist eine Art Intriguenstück im Stile der spanischen. Eine junge Fürstin, die einen ihrer Unterthanen liebt, weiß durch List die Einwilligung ihrer drei Vormünder zu ihrer Verbindung mit diesem zu erlangen. Auch hier sind die beiden Hauptfiguren trefflich gelungen, während die der Vormünder im Stile der Comedias de figuron allzu chargirt sind.

In diesem, den Formen des alten classischen Lustspiels huldigenden Geiste dichteten auch noch De la Ville, Casimir Bonjour, Camille Doucet und anfänglich Augier, so wie später Ponsard und seine Nachfolger. Ponsard errang besonders mit seinem L'honneur et l'argent (1853) einen der größten Erfolge.

Keiner der vielen Schüler Scribe's, welche das reine Lustspiel pflegten, hat auch nur annähernd seine Bedeutung wieder erreicht. Die meisten arbeiteten nur für die oberflächlichste Unterhaltung. Des größten Erfolgs erfreuten sich hierin später Emile de Najac, Meilhac, Halévy, Eugène Labiche, Edmond Gondinet und Hennequin. Im Ganzen wurde aber das reine Lustspiel, wie dies schon aus den Klagen Scribe's in dem Vorwort zu Bayard's Lustspielen erhellt, jetzt von dem socialen und empfindsamen Drama immer mehr zur Seite gedrängt. Ehe ich mich jedoch der Betrachtung des letzteren zuwende, wird es nöthig sein, jener Gruppe romantischer Dichter noch zu gedenken, welche sowohl dem einen, wie dem andern mit angehörend, gleich den vorerwähnten, der clasiischen Richtung angehörenden Dichtern, eine ganz exclusive geistige Stellung einnehmen; wie ja das gemeinschaftliche Kennzeichen derselben eben die sich vornehm abschließende, in Form, Inhalt und Ausführung sich gleichmäßig geltend machende geistige Eigenthümlichkeit ist. Bei keinem von ihnen tritt dieser Zug jedoch in so ausgeprägter, distinguirter Weise hervor, als bei dem ihnen allen hierin voranstehenden Alfred de Musset, der sich ge-

wissermaßen als Haupt dieser Gruppe darstellt. Ich kann demselben hier freilich nicht die eingehende Würdigung zu Theil werden lassen, die er nach seiner Bedeutung auf dem Gebiete des Romans und seiner Wirkung auf die höheren Lebenskreise seiner Zeit verdient. Als Dramatiker ist er trotz seiner großen, aber wohl nur ephemeren Erfolge, eine zwar glänzende, aber keineswegs bedeutende Erscheinung. Alfred de Musset wurde am 11. Dec. 1810 in Paris geboren. Nachdem er seine Studien im Collège Henri IV. glänzend absolvirt hatte, schloß er sich der Richtung der Romantiker an, die sich um Deschamps und Victor Hugo gruppirten. Er sog voll Begier den sie beherrschenden Geist in sich ein, der seine jugendlich brausende Seele berauschte. 1819 trat er mit seinen Contes d'Espagne et d'Italie hervor, in denen sich schon die glänzenden Seiten seines reichen Geistes ankündigten. Durch die Grazie des Ausdrucks, die Feinheit der Beobachtung und Empfindung und den Reiz des Pikanten, ja Schlüpfrigen, machten sie damals das größte Aufsehen. Der Erfolg riß den jungen Dichter in den Strom des gesellschaftlichen Lebens, dessen Liebling er wurde. Er lernte dasselbe mit all seinen verführerischen Reizen, doch auch zum Theil in seiner abstoßenden Verworfenheit kennen. Es wurde der Gegenstand seiner Darstellung, die durch den Zauber einer quellenden und wohl auch noch künstlich erhitzten Phantasie, durch das pikante Gemisch von Verachtnng und Bewunderung, das sich darin für seinen Gegenstand aussprach, entzückte und aufs unwiderstehlichste anzog. Seine Dichtung, so unmittelbar sie erschien, war trotz der Fruchtbarkeit seiner Phantasie doch nicht selten das Werk der Berechnung. Wie fast allen Romantikern der Zeit, war es auch ihm vor Allem um Wirkung zu thun. Nur auf dem Grunde des Häßlichen, des Lasters und der Verworfenheit, schien ihm das Schöne und Edle zu seiner vollen Wirkung kommen zu können. Die Wirkungen des Grauenhaften und Schrecklichen erschienen ihm sogar ästhetisch bedeutender, als die des schlechthin Guten zu sein. So pessimistisch er wirklich auch selbst durch das Leben geworden sein mag, dürfte er, um originell zu erscheinen, sich in diese sittliche Krankheit der Zeit doch noch künstlich hineingearbeitet haben. „Ihre Originalität, sagt Julian Schmidt von den damaligen französischen Romantikern, mit besonderer Beziehung auf Musset, ist schließlich nichts Anderes, als eine krankhafte Umkehr des Idealismus". Musset wurde der erklärte Dichter der vornehmen und elegan-

ten Pariser Gesellschaft. Je exclusiver diese war, um so mehr mußte die geistige Exclusivität ihres Dichters sie ansprechen. Die Demi-Monde, die ihr nachahmte und so viele Beziehungen und Berührungspunkte mit ihr hatte, theilte diese Bewunderung. Daß Musset aber auch in einem bestimmten Umfange populär werden konnte, liegt in der Natur des französischen Geistes, welcher nun einmal die Form über alles schätzt und den die feine Verbindung von graziöser Natürlichkeit und pretiöser Gewähltheit, von Skepticismus und Epikuräismus, von Weltverachtung und Cultus der Sinnlichkeit, von Empfindsamkeit und von Sinnenfreude besonders anziehen mußte. Die elegante, glänzende Form trug überhaupt nicht wenig bei, das in vielen dieser Dichtungen unter Blumen verborgen liegende Gift zu verbreiten. Die theils ganz unmittelbare, theils noch künstlich erworbene Eigenthümlichkeit dieses Dichters ist nun auch seinen dramatischen Dichtungen eigen, in denen es ihm wohl vor Allem darum zu thun war, seinen eignen Weg zu gehen. Dies läßt sich selbst noch in den Titeln, unter dem er sie später veröffentlichte, erkennen: Un spectacle dans un fauteuil (1832—34) und Les comédies injouables (1838). Es waren, für die Lectüre einer auserwählten Gesellschaft, für den Salon geschriebene Phantasiestücke in dramatischer Form, bei denen er sich weder durch die Regeln, noch durch die Tradition beengen lassen wollte. Sie erschienen zum großen Theil zuerst in der Revue des deux mondes. Zu ihnen gehören: A quoi rèvent les jeunes filles; Andréa del Sarte; Les caprices de Marianne; On ne badine pas avec l'amour; Fantasio und Lorenzaccio. Byron und die älteren spanischen Dichter haben sichtbar darauf eingewirkt, wie überhaupt die letzteren jetzt wieder sehr von den Dramatikern zu Rathe gezogen wurden. Besonders das Ehebruchsdrama hat von hier aus große Anregungen erhalten. Bei Musset hat daran aber auch noch das eigne Leben, vor allem die Liebe Antheil gehabt, da diese Stücke zum Theil in die Zeit der glühenden Leidenschaft des Dichters für George Sand fallen. Sie sind von überwiegend ernstem Charakter, zum Theil von einer fesselnden Dämonie. Einige haben die Form des Proverbes, dem er sich später mit Vorliebe zuwendete und für dessen geistvollsten, graziösesten Vertreter er gilt. Der Werth dieser genrebildlichen Productionen liegt in der reizvollen, geistreichen und nicht selten naturalistisch kühnen Darstellung, in der Schärfe

der ihr zu Grunde liegenden Lebensbeobachtung, in der Feinheit der Zeichnung und Farbe. Es sind mehr geistreiche Studien, als abgeschlossene Bilder zu nennen, doch auch noch als solchen fehlt es ihnen zuweilen an Ernst und Vertiefung. So trübe und weltschmerzlich die Stimmung derselben oft ist, scheint der Dichter doch selbst noch mit dieser wie mit seinem Gegenstande zu spielen. Die Natur und Wahrheit leidet zuweilen unter dem Raffinement der Darstellung, die aber immer geschmackvoll ist.

Die Schauspielerin Allan war die erste, welche bei ihrer Anwesenheit in St. Petersburg auf den Gedanken kam, diese geistreichen Spiele zur Aufführung zu bringen. Der Ruf dieser Darstellungen drang nach Paris, wo sie dieselben bei ihrer Rückkehr einführte. Das elegante Proverbe La caprice machte den Anfang und brachte die Gattung en vogue. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée; Il ne faut jurer de bien und Le chandelier brachten neue Triumphe. Da es keinen Anstoß erregt hatte, im Chandelier den Ehebruch als den normalen Zustand behandelt zu sehen, so wagte man sich nun auch mit Andréa del Sarte hervor, bei dem man sich bereits im vollen Ehebruchsdrama befand. Es folgten: On ne saurait penser à tout; Les caprices de Marianne, Bettine (von Alex. Dumas neu überarbeitet) Lorenzaccio, die nach Massinger's Picture oder nach der diesem zu Grunde liegenden Novelle gearbeiteten Barberine und Carmosine. Man hat Musset öfter mit Marivaux verglichen und Théophile Gautier sagte sogar bei Gelegenheit seiner Besprechung des Chandelier: Et l'on se plaignait de la disette de comédies, tandis que l'on avait sous la main des volumes de pièces où la finesse de Marivaux s'allie au caprice de Shakespeare. Allein diese Aehnlichkeiten, wenn sie überhaupt hier bestehen, würden dann doch nur einzelne Seiten dieser verschiedenen Dichter treffen, aber nichts von der Eigenthümlichkeit eines jeden von ihnen aussagen. Paul Lindau hat eine Charakteristik Musset's gegeben.

Ein Musset verwandter Geist, ohne doch dessen Glanz, dessen Genialität und Kühnheit ganz zu besitzen, ist Octave Feuillet. Am 11. August 1812 zu St. Lô (Manche) geboren, der Sohn eines höheren Beamten, vollendete er seine Studien im Collège Louis le Grand zu Paris. Als Schriftsteller trat er zuerst in Gemeinschaft mit P. Boccage und Albert Aubert und unter dem Pseudonym De-

siré Hazard mit dem Romane Le grand vieillard (1845) hervor; als Dramatiker fast um dieselbe Zeit mit La nuit terrible. Das Drama der französischen Romantiker ging überhaupt fast immer vom Romane und der Novelle aus, die ihm daher auch vorausliefen. Feuillet anfänglich vom Theater freundlich aufgenommen, sollte bald mit der Sprödigkeit desselben zu kämpfen haben, was ihn bestimmte, dem von Alfred de Musset gegebenen Beispiel zu folgen und seine Stücke nur für den Druck zu schreiben. So erschien unter anderem sein Lustspiel La crise, welches erst 1854 zur Aufführung kam, schon 1848 in der Revue des deux mondes. Seine bis dahin vollendeten dramatischen Arbeiten wurden gesammelt unter den Titeln: Scènes et comédies und Scènes et proverbes (1853 und 1856) herausgegeben. Das Aufsehen, welches besonders die zweite dieser Sammlungen erregte, erschloß ihm aufs Neue die Bühne. Von den Proverbes erhielten besonders La partie des dames; Le fruit défendu; Péril en demeure; La fée; Le pour et le contre und Le cheveu blanc viel Beifall. Feuillet hat darin die Sprache fast noch künstlicher ausgebildet als Alfred de Musset, seine Grazie war affectirter, unter dem blitzenden Schmuck seines Dialogs fehlt es nicht an falschen Brillanten. Er behandelte darin ähnliche, von Pessimismus, Skepticismus und sinnlichem haut-goût erfüllte Stoffe, die er aber zu mildern suchte, indem er über die von ihm enthüllten unheimlichen Reize ein sittliches Mäntelchen warf, um seine Darstellungen der bürgerlichen Moral gegenüber haltbar zu machen. Die raschen Bekehrungen des Lasters zur Tugend werden aber immer etwas Bedenkliches haben, theils weil sie der Wahrheit widersprechen, theils weil sie die Versuchung verstärken. Von diesem Geiste sind besonders La crise, Dalila (1851), sowie die späteren La tentation und La redemption erfüllt. In La crise stellt der Dichter den Satz auf, daß selbst die tugendhafteste Frau nicht leben könne, ohne von der verbotenen Frucht gekostet zu haben. Doch bleibt der psychische Ehebruch hier noch verschüchtert auf der Schwelle des physischen stehen. Es ist ein erweitertes Proverbe, doch nur von drei Personen gespielt. In Dalila ist der Dichter zu zeigen bemüht, daß die Verworfenheit der Halbwelt auch in der Ganzwelt zu Hause ist. In Rédemption handelt es sich endlich um das in Aufnahme gekommene Thema der sittlichen Wiederherstellung einer gewerbsmäßigen Courtisane durch die Liebe. In diesen Dichtungen finden wir

Feuillet also schon ganz auf dem Gebiete des socialen Dramas, auf dem er nun fast immer verblieb. Wie die Dramen so vieler der neuesten französischen Dramendichter haben auch die Octave Feuillet's meist ein zu starkes novellistisches Interesse. Der tiefe Unterschied einer dramatischen und novellistischen Composition ist ihnen bei allem sorgfältigen Studium der Bühne und bei allem technischen Geschick in der Behandlung der einzelnen Scene, nicht immer ganz aufgegangen. Doch verführte wohl auch der in der Dichtung jetzt überhandnehmende industrielle Geist noch dazu, so daß man sogar die Stoffe der eignen Novellen und Romane zu dramatisiren und scenisch auszubeuten begann. Auch die Feuillet'schen Stücke Redemption; Le clef d'or; Le cheveu blanc; La partie des dames; Le roman d'un jeune homme pauvre u. A. sind auf diese Weise entstanden. Das letzte (1858) gehört nichtsdestoweniger zu den besten des Dichters. Es erscheint freier von blendenden theatralischen Effecten und wenn es auch etwas zu sehr auf Rührung hinarbeitet, nimmt es doch das Interesse in gesünderer Weise in Anspruch. In Montjoie feiert dagegen der crasseste Egoismus schließlich ein ähnliches Bekehrungsfest, wie die Buhlschaft in La Redemption. In La belle au bois dormant konnte die romantische Ader des Dichters am freiesten zum Durchbruch gelangen. Julie de Trécoeur (1869) ist ein erneuter Versuch im Ehebruchsdrama von dunklem Colorit. Feuillet würde in seinen späteren Dramen dem neuesten socialen Drama schon zugerechnet werden müssen, wenn er den Realismus der Darstellung nicht mit einem, wenn auch etwas hohlen Idealismus, den Skepticismus mit der bürgerlichen Moral zu versöhnen gesucht hätte und nicht noch mehr auf ästhetische Wirkungen, als auf die Umgestaltung der socialen Verhältnisse ausgegangen wäre.

Dieser letzten Tendenz huldigte dagegen, trotz der größeren Tiefe ihrer poetischen Antriebe, die den beiden eben vorgeführten Dichtern doch in vielen anderen Beziehungen, besonders in der zur Romantik, so geistesverwandte Aurore Dudevant, geb. Dupin, genannt George Sand*). Am 5. Juli 1840 zu Paris geb. und am 8. Juni 1876 auf Schloß Nohant gestorben, entstammte sie väterlicherseits einem der vielen Liebesverhältnisse des Marschalls Moritz von Sachsen.

*) Ihre Selbstbiographie Histoire de ma vie. Paris 1854.

Ihr Vater war Offizier, galant und leichtlebig, ihre Mutter von niederer Herkunft und dunkler Vergangenheit, in ihren Sitten und Lebensanschauungen ebenso plebejisch, wie ihre Großmutter von väterlicher Seite aristokratisch und exclusiv. Da ihr Vater früh starb, so war Aurora zwischen den widersprechenden Einfluß dieser zwei Frauen gestellt, was die Selbständigkeit ihres feurigen, romantisch gestimmten, zur Excentricität geneigten Geistes nur fördern konnte. Es war nicht sowohl Liebe, wie der Trieb nach Unabhängigkeit, was sie 1822 zur ehelichen Verbindung mit dem Baron Dudevant trieb, einer Ehe, der jede sittliche und Glück verheißende Grundlage fehlte. Die neuen Fesseln wurden ihr aber bald unerträglicher noch, als die alten, zumal ihr Gatte kein Verständniß für die romantischen Ideale ihres excentrischen Geistes hatte. Sie ging mit Zustimmung desselben nach Paris (1831). Das Leben, das sie hier führte, mußte endlich eine völlige Trennung (1836) herbeiführen. Das Verhältniß, welches sie hier sofort zu Jules Sandeau gewann, gab aber auch den Anlaß zur Eröffnung ihrer literarischen Carrière. Schon 1831 gaben beide den gemeinsam gearbeiteten Roman Rose et Blanche heraus. Aurora, die sich damals der Sitte ihres Geschlechts ganz zu entbinden suchte und sogar die weibliche Tracht mit Männerkleidern vertauschte, hatte hierbei den von ihrem Freunde abgeleiteten männlichen Schriftstellernamen George Sand gewählt, dem sie fürs ganze Leben treu bleiben sollte. Sie erwarb ihm rasch einen bedeutenden Ruf, der sich fast mit jedem der vielen Romane steigerte, die sie von nun an edirte. Auf dem Gebiet des Romans liegt überhaupt ihre Stärke. Hier entwickelte sie Eigenschaften, die sie zu den ersten Dichtern dieser Dichtungsform stellen. Doch fehlte es ihr auch hier nicht an Angriffen. Das Wort Chateaubriand's: „Das Talent George Sand's hat einige seiner Wurzeln in der Corruption" — hat ein vielfaches Echo gefunden. Der Widerspruch, daß man ihre Schriften fort und fort in Bezug auf die Sittlichkeit anklagte, sie selbst aber grade die Sittlichkeit derselben betonte, findet seine Erklärung in ihrem Begriffe vom Sittlichen selbst. Beide Theile haben in einem bestimmten Umfange recht. In vielem, worin George Sand aber ursprünglich Recht hatte, gerieth sie durch Einseitigkeit und Uebertreibung ins Unrecht. Dies gilt besonders von ihren Anschauungen des Verhältnisses, in welchem das Weib zum Leben steht, des Verhältnisses zwischen

den beiden Geschlechtern. Auf ihre leicht entzündliche und tief erregbare Seele hatten gerade die kühnsten Dogmen der gewagtesten Philosopheme den mächtigsten Einfluß gewonnen, daher sie auch so rasch von den socialistischen Ideen ergriffen und zu einer so leidenschaftlichen Vertreterin derselben wurde. Je größer aber die Wirkungen waren, die ihre Schriften ausübten, um so gefährlicher mußten die Irrthümer werden, mit denen sie sich behaftet zeigten, zumal sie dieselben mit dem Schein der unanfechtbarsten Wahrheit zu umgeben suchte und durch den poetischen Zauber, mit dem sie dieselben umwebte, so einschmeichelnd zu machen verstand. Eine Tugend aber bewahrte sie immer. Sie war niemals frivol. Es handelte sich ihr immer um Ueberzeugungen. „Wenn sie sich auch fast überall auf dem Gebiete der Sinnlichkeit bewegt" — sagt Julian Schmidt unter Anderem von ihr, — „so geht sie doch nie auf eigentlichen Sinnenreiz aus. Was sie lehrt, ist häufig sehr unsittlich — aber die Form ihrer Darstellung ist es nicht. — Wo sie lebt und empfindet, verleugnet sie nicht den Gott, der über die Herzen richtet. Sie besitzt, was unsere Romantiker Ironie der Bildung nannten, d. h. sie weiß ihr Auge frei zu machen von den Bildern, die ihre Phantasie erfüllen." Am reinsten erscheint sie in ihren Dorfgeschichten. Besonders in François le Champi und La mare du diable hat sie wahre Muster der Gattung geschaffen.

Die Licht- und Schattenseiten ihrer Romane mußten umsomehr auf ihre dramatischen Dichtungen übergehen, da diese zum Theil Bearbeitungen derselben sind, wie z. B. François le champi, Cadio, Mauprat, Le marquis de Villemer, in allen aber das novellistische Interesse vorherrscht. Obschon sie dem Theater an zwanzig Werke geschenkt,*) fehlt ihnen fast allen die eigentliche dramatische Ader. Auch haben, trotz ihrer vielen Vorzüge, nur einige einen entschiedenen Erfolg auf der Bühne gehabt, nämlich: François le champi (1849), Claudie (1851), Le mariage de Victorine (1851), Mauprat (1853) und Le marquis de Villemer (1864) besonders das letzte.

Auch Léon Gozlan, geboren 1. Septbr. 1803 zu Marseilles, gestorben 14. Septbr. 1866 zu Paris, gehört noch zu den von Alfred

---

*) Théatre de Nohant. Paris 1864 und Théâtre complet de George Sand 1866—67. 4. vol. Ein Theil erschien zuerst in der Revue des deux mondes.

de Musset inspirirten und ihm geistesverwandten Dichtern. Auch er ging, wie sie, erst vom Romane zum Drama über, auch er versuchte sich sowohl im Proverbe wie im socialen Drama, auch bei ihm überwog im letzteren noch die ästhetische, auf die Kreise der eleganten Welt berechnete Absicht. Die Noth hatte ihn 1828 in die schriftstellerische Carrière getrieben. Erst 1842 betrat er aber die Bühne. Die Fehler, welche sein erstes Stück, La main droite et la main gauche, zeigt, sind auch all seinen späteren Dramen noch eigen: Häufung von Unwahrscheinlichkeiten, problematische Charaktere, die er benutzte, um zu neuen frappirenden Contrast-Situationen und Conflicten gelangen zu können. Obschon seine Stücke keineswegs alle die günstige Aufnahme des ersten fanden, blieb er doch der darin eingeschlagenen Richtung treu, die ihren Höhepunkt in dem Livre noir erreichte. Ungleich gefälliger erscheint er noch im Proverbe, in dem er manches überaus Frisches, Anmuthiges, ja selbst Glänzendes schuf, wie Le lion empaillé; Une tempête dans un verre d'eau und Dieu merci le couvert est mis. Auch diese Gruppe hat noch einige Nachfolger gehabt, von denen François Coppée, geb. 1843 zu Paris, hier genannt werden mag

Die Februarrevolution bezeichnet, wie in der Entwicklung des französischen Lebens überhaupt, auch eine Art Abschnitt in der Entwicklung des französischen Dramas. Sie gab den Grundsätzen des Socialismus eine größere Verbreitung, dessen Keime zwar schon im vorigen Jahrhundert gelegt, erst jetzt zu einer üppigen Saat aufschossen. Der neue Cäsarismus, wie sehr er dieselben auch zu bekämpfen suchte, mußte andrerseits mit ihnen doch wieder rechnen. Daneben erstarkte unter dem Einflusse der fortschreitenden Naturforschung die materialistische Weltansicht immer mehr. Sie führte in Verbindung mit dem steigenden Raffinement der Genußsucht zur Blasirtheit, in Verbindung mit den socialistischen Anschauungen und der aus ihnen emporschießenden Unzufriedenheit zum Pessimismus. Alles das wurde von der industriellen Schriftstellerei, die ihm zum Theil auch selbst mit verfiel, in speculativer Weise benützt und ergriffen.

Die realistische Darstellungsweise war für das Drama schon seit Diderot in Aufnahme gekommen. Sie war aber damals noch schwächlich. Sie hatte sich zwar vom Idealen nicht losgesagt, ohne sich doch mit diesem durchdringen zu können. Die Romantiker hatten dann an die Stelle des schönen Ideals eine Art Idealisirung des Häßlichen

gesetzt. Man war hierzu theils durch das Verlangen nach neuen, starken Contrasten, nach sensationellen Conflicten, theils durch das unter dem Einfluß der Naturwissenschaften wachsende Streben nach Naturwahrheit, besonders aber durch die materialistischen und pessimistischen Lebensanschauungen gedrängt worden. Dies Alles forderte zugleich immer stärker zu realistischer Darstellung auf.

Dieser Realismus der Darstellung, der schon deshalb vorzugsweise nach der Seite des Häßlichen neigte, weil, das Häßliche schön darzustellen, durch den darin enthaltenen Widerspruch, durch das Paradoxe der Aufgabe, ein pikantes Interesse erregte, verband sich nun noch mit dem der socialen und socialistischen Tendenz.

Das Ehebruchs-, ja selbst das Prostitutionsdrama war schon vor Jahrhunderten den Italienern und Spaniern bekannt. Schon sie glorificirten Räuber und Buhldirnen, doch freilich aus andren Beweggründen. Damals war es die Kirche, welche in der Rehabilitation derselben ihre Triumphe feierte. Jetzt aber wurde die sittliche Verworfenheit für die ausschließliche Folge der mangelhaften Einrichtungen, der mißbrauchten Vorrechte, der engherzigen Vorurtheile der Gesellschaft erklärt, sie wurde in ihrem Untergange als Opfer derselben dargestellt und selbst mit der Glorie des Märtyrerthums umgeben. Die Natur und die Lebenswahrheit war das große Wort der Dichter geworden — wie aber stand es um diese Wahrheit? Royer in seiner Geschichte des Dramas hat ernstlich dagegen Protest erhoben, daß die Schilderungen, welche die französische, welche insbesondere die Pariser Gesellschaft in den Romanen und Dramen der neuesten realistischen Schule gefunden, der Wahrheit wirklich entsprächen. Wenn aber die Schilderung auch keine einseitige sein sollte, so ist die Beleuchtung, in die jene Gesellschaft in diesen Romanen und Dramen gerückt erscheint, doch noch um vieles bedenklicher. Das Bild, welches die Dichter von ihr entworfen, mußte, um gerade von dieser selbst wieder so enthusiastisch aufgenommen werden zu können, ihr doch in einem, wenn auch gewiß nur beschränkten Umfange, zugleich aber auch in einer ihr immer noch schmeichelnden Weise entsprechen. Ganz wie im vorigen Jahrhundert wurde auch jetzt wieder Erscheinungen und Lehren von denen zugejubelt, gegen die sie doch grade in so gefahrdrohender Weise gerichtet waren. Ahnungslos, wie die Gäste der Lucrezia Borgia folgen sie der Einladung ihrer Dichter, berauschen sie sich an den Genüssen, die diese ihnen bieten, schlürfen sie das ver-

führerische Gift ein und brechen darüber in Jubel aus, während sich heimlich zu ihrem Untergang alles schon vorbereitet. Ganz wie im vorigen Jahrhundert theilen auch heute die Dichter, welche die Gesellschaft auf's Heftigste angreifen, die gefährlichsten Neigungen und Leidenschaften derselben, die Gewinn- und Genußsucht. Nicht wie im vorigen Jahrhundert, der wenn auch oft mißverstandene Gedanke der Humanität, nicht wie man heute es vorgibt, das Streben nach Natur- und Lebenswahrheit, noch die neuen socialistischen Weltverbesserungsträume führen den meisten der heutigen Dichter die Feder — mehr als dies alles ist es das Streben nach sensationellem Erfolg, nach dem Gewinn, den dieser nothwendig abwirft, nach dem Genuß, den dieser verspricht. Die dramatische Dichtung ist zur Industrie, ist zur Speculation geworden. Die zeitbewegenden Ideen werden von dieser ebenso ausgebeutet, wie das Talent, und nur um so mehr, je größer das letztere ist, mag es nun in halber Selbsttäuschung oder mit vollem Bewußtsein geschehen.

Bei dieser verhängnißvollen Richtung, in welche das französische Drama gerathen, wurde ihm aber wenigstens das noch zum Heile, was seiner Entwicklung so lange hinderlich gewesen war: das den Franzosen innewohnende starke Gefühl für die Form. Die industrielle Speculation konnte ihre Zwecke immer nur dann erreichen, wenn sie dieses Gefühl und seine Forderungen in einem bestimmten Umfange achtete. Hierdurch erscheint das französische Drama doch vor dem tiefen Sinken bewahrt, von welchem das deutsche bei der allzugroßen Gleichgiltigkeit für die Form heute bedroht ist. Die alten Formen des Dramas freilich sind auch in Frankreich so gut wie verschwunden. Aber das Formgefühl verlangte nach einem Ersatz und wenn dieser den wesentlichen Forderungen des Dramas auch nur wenig entspricht, so hatten die früheren Formen diesen doch gleichfalls nur wenig entsprochen, so entspricht er, wie diese, doch wenigstens dem Begriff, welchen man gerade vom Wesen des Dramas hatte und hat. Das läßt sich genügend an der sorgfältigen Behandlung der Sprache, an der feinen Führung des Dialogs und der Scene, an der wirkungsvollen Gruppirung und Bewegung der Charaktere dieses neuesten Dramas erkennen.

Alexandre Dumas, der Sohn, am 28. Juli 1824 geboren, wird gewöhnlich als derjenige bezeichnet, welcher diese neueste Epoche des Dramas eröffnete, deren Anfänge sich freilich, wie wir gesehen,

viel weiter zurück verfolgen lassen. Nachdem er seine Studien im Collège Bourbon in glänzender Weise beendet, debutirte er 1846 nicht minder glänzend als Schriftsteller mit seinen Aventures de quatre femmes et d'un perroquet. Er besaß nicht die Phantasie seines Vaters und vermied es daher in dessen Manier mit diesem zu wetteifern. Er suchte und fand vielmehr seine Stärke in der Schärfe der Lebensbeobachtung und in der frappirenden Treue der Wiedergabe. Auch suchte er sich ein eigenes Gebiet dafür aus. Nicht die Romantik der ritterlich-höfischen Vergangenheit, sondern das unmittelbare Leben der mit leidenschaftlicher Hast nach Gewinn und Genuß ringenden Gegenwart. Die Kreise der sogenannten Halbwelt wurden vorzugsweise seine Domäne. Auch er begann mit Romanen und ging dann von diesen zur Bühne über, ja seine beiden ersten epochemachenden Dramen: La dame aux camélias (1852) und Diane de Lys (1853) sind nur Bearbeitungen der 1848 und 1851 unter gleichen Titeln von ihm erschienenen Romane. Schon Palissot in seinen Courtisanes (1775) behandelte das Thema der Cameliendame, aber in einer die Courtisane völlig preisgebenden Weise. Victor Hugo suchte den Gegenstand in eine etwas höhere Sphäre zu heben und das tragische Mitleid für ihn in Anspruch zu nehmen. Scribe folgte dem Beispiel, indem er denselben in seinem Melodrama Dix ans de la vie d'une femme wieder ganz herab in die Niedrigkeit drückte und was den Realismus der Darstellung betrifft kaum hinter Dumas und seinen Nachfolgern zurückgeblieben ist. Erst Dumas wagte es aber, ihn mit dem Heiligenscheine des gesellschaftlichen Märtyrerthums zu umgeben, indem er ihn zugleich als ein Opfer des Edelmuths und der Ausschweifung untergehen ließ. Doch drängt sich die Tendenz noch nicht allzusehr vor, sie erscheint ganz in der Darstellung aufgegangen, die Verhältnisse sind sogar mit einer gewissen Unparteilichkeit dargestellt. In der Technik, in der Zeichnung der Charaktere zeigte der Dichter zugleich eine Meisterschaft, die eines besseren Gegenstandes würdig gewesen wäre. — Diane de Lys bezeichnet keinen künstlerischen Fortschritt. Die Darstellung der gesellschaftlichen Laster, die hier in eine höhere Sphäre verlegt erscheinen, ist rücksichtsloser. — Ausgezeichnet durch die Feinheit der Beobachtung der Zustände, Allüren, Gewohnheiten, Laster der der Corruption verfallenden und schon verfallenen Kreise der höheren Gesellschaft ist Le demi monde (1854) — ein Titel, welcher einer

ganzen Kategorie des socialen Dramas den Namen gegeben hat. Auch entschädigt der Dichter hier durch die frische, duftige Blüthe, die in Marcelle dem sumpfigen Boden entsproßt, auf welchem sich seine Darstellung wieder bewegt. — Hatte Dumas bisher die Genußsucht in den Verhältnissen beider Geschlechter und die ihr entspringenden gesellschaftlichen Auswüchse zum hauptsächlichsten Gegenstande der Darstellung gemacht, so brachte er in La question d'argent (1858) eine andere Seite des heutigen Lebens, die er dort nur nebenbei mit berührt hatte, die Geldspeculation mit ihren verderblichen Wirkungen, zu lebendiger Anschauung. Doch verlor er sich hier und da zu sehr ins Doctrinäre dabei. — Le fils naturel (1858) nimmt dann das Thema Diderots in einem andern und ungleich bedeutenderen Sinn wieder auf. „Il nous faut — heißt es in der Vorrede — peindre à larges traits non plus l'homme individu, mais l'homme humanité, le retremper dans ses sources, lui indiquer ses voies, lui découvrir ses finalités.“ Jedenfalls ist es dasjenige Stück des Dichters, welches von Seiten seiner Lebensanschauung noch am meisten befriedigt. Ihm folgte (1859) Le père prodigue, welcher einen Zwiespalt der Urtheile hervorrief, und L'ami des femmes, der zugleich den stärksten Angriffen von Seiten der Moral und manchem Tadel von Seiten der ästhetischen Kritik zu begegnen hatte. Dumas bekennt, daß er das, was er darin auszusprechen beabsichtigte, nicht voll zum Ausdruck gebracht habe: „L'action était au dedans et les théories dehors, faute capitale au théâtre.“ La femme de Claude erlitt eine Niederlage; wogegen Monsieur Alphonse (1873) trotz des Abstoßenden der Hauptfigur einen neuen Erfolg erzielte. Größer war derjenige, welchen Dumas mit Mad. de Girardin in Le supplice d'une femme errang. Auch L'etrangère 1877, in welcher Dumas das Thema des Ehebruchs mit den abenteuerlichsten Begebenheiten und Situationen verknüpfte, fand vielen Beifall, sein neuestes Stück La Princesse de Bagdad zwar zunächst eine Niederlage, der aber ein großer Succeß folgte. Dumas hat in den Vorreden zu seinen Dramen (Théâtre complet 1868) seine dramaturgischen Ansichten niedergelegt, welche durch ihren socialistischen Beigeschmack großes Aufsehen, doch auch vielfachen Widerspruch erregten.

Der erste, welcher in bedeutenderer Weise sich dem von Dumas gegebenen Beispiele anschloß, war Théodore Barrière, geb. 1823 zu

Paris. Sein eigentlicher Beruf war die Kupferstecherkunst. Sie verschaffte ihm eine Anstellung im französischen Kriegsministerium. Nebenbei widmete er sich jedoch literarischen Arbeiten. 1843 trat er im Palais Royal mit Rosière et nourrice auch als Dramatiker auf. Nachdem er sich theils allein, theils in Gemeinschaft mit Andern, wie Paujol, Clairville, Bayard, Marc Fournier in fast allen Gattungen, (Vaudevilles, Verslustspielen, Melodramen) versucht, schrieb er unter dem Einfluß des ersten Erfolgs Alexander Dumas' mit Lembert-Thiboust: Les filles de marbres, in einem gewissen Gegensatz zur Dame aux camélias, insofern er der glorificirten käuflichen Liebe, diese in ihrer wahren Gestalt, in der ganzen egoistischen Kälte, in der ganzen abschreckenden Verworfenheit ihres schmählichen Gewerbes darstellte. Barrière glaubte ohne Zweifel die Sittlichkeit zu fördern, indem er der Welt das Laster in seiner wahren Gestalt vor Augen stellte, aber nicht nur, daß er das Publikum hierdurch allzusehr mit demselben vertraut machte, liegt es auch in der Natur der dramatischen Darstellung, daß er gleichwohl ein gewisses, wenn auch unheimliches Interesse dafür erregen mußte. Der Erfolg dieses Stücks bestimmte ihn nach und nach alle Gebrechen und Laster an den theatralischen Pranger zu stellen. Dies geschah zunächst auf ungleich mildere Weise in Les parisiens de la décadence (1854) und in satirischer, hier und da selbst ans Possenhafte streifender Form in Les faux bonhommes (1856), welches die gesellschaftliche Médisance zum Gegenstand hat, und ganz allgemein für sein bestes Stück erklärt wird und einen ungeheuren Erfolg errang. Dieses veranlaßte den Dichter zu dem ungleich schwächern Gegenstück Les fausses bonnes femmes (1857). — Es fehlt den Dramen Barrière's, die sich auf fast fünfzig belaufen, keineswegs an Vorzügen, an trefflichen Einzelheiten, fein und lebendig gezeichneten Figuren, allein die Sucht, nur nach den Flecken und Schwächen der Gesellschaft zu spähen, mußte ihn einseitig machen und der Beifall, der ihm von derselben Gesellschaft gezollt wurde, welche er zu geißeln beabsichtigte, hätte ihn belehren sollen, daß diese sich weit weniger beschämt, als geschmeichelt fühlte, ihre Fehler und Schwächen theils in so ergreifender, theils in so lustiger Weise dargestellt zu sehen.

Bedeutender noch ist Emile Augier, geb. am 17. Sept. 1820 ein Enkel Pigault Lebrun's, dessen Andenken er in der Vorrede zu seinem Cigue ein Denkmal gestiftet. Er war zum Advokaten ausge-

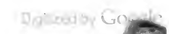
bildet worden, ging aber schon früh zur Literatur über. Wir sahen ihn bereits im Gefolge Ponsard's seine dramatische Carrière (1834) mit dem eben genannten Stück beginnen. Dasselbe hat aber schon eine sociale Tendenz, insofern es gegen den egoistischen Indifferentismus, gegen die Blasirtheit, das vorzeitige Greisenthum der damaligen jeunesse dorée gerichtet ist. Es wurde als ein Versuch der Rückkehr zur alten Sittencomödie begrüßt. Ihm folgten Un homme de bien (1845), L'aventurière (1848), Gabrielle (1849), Diane (1852) und Philiberte (1853). Besonders L'aventurière und Gabrielle hatten große Erfolge. In jenem fand es viel Beifall, die Tugend durch die Verheißung eines nicht ausbleibenden Lohnes ermuntert zu sehen. In diesem übte es einen sensationellen Erfolg aus, daß der Dichter für die Heilighaltung der Ehe eintrat und der Geliebte dem Gatten wieder einmal geopfert wurde. La Pierre de Touche (1853) ist dasjenige Stück, in welchem eine Wandlung sichtbar wird, die sich in dem Dichter vollzogen. Es ist in Gemeinschaft mit Sandeau geschrieben*) und das erste seiner in Prosa gearbeiteten Stücke. Der Erfolg desselben wurde noch weit durch denjenigen des mit demselben Dichter geschriebenen Lustspiels: Le gendre de Monsieur Poirier (1856) übertroffen, welches mit Geist die Schwächen und Thorheiten des heruntergekommenen Adels und des reich gewordenen Bürgerthums satirisch beleuchtet. Es zeichnet sich durch dramatische Kraft, gesunden, behaglichen Humor und vortreffliche Charakterzeichnung aus. Zwischen beiden Stücken innen liegt Le mariage d'Olympe (1855), in welchem der Dichter sich auf das Gebiet des Dumas'schen Demimonde-Dramas begab, obschon es gegen dasselbe gerichtet ist. Er klagt sogar die Autoren derartiger Stücke geradezu an, durch falsche blendende Ideen die jungen Mädchen auf Abwege zu locken, die von den Paradoxien derselben nur zu leicht ergriffen würden, und durch deren bereitwillige Anwendung große Damen zu werden hofften. Augier war dagegen in seinem Stücke bemüht, zu erweisen, daß das Laster, wenn es sich auch einmal vorübergehend über sich selbst erhebt, doch immer wieder in seine Tiefe zurücksinken wird. Die Buhldirne Olympe wird durch ihre Heirath nur für kurze Zeit rehabilitirt.

---

*) Jules Sandeau, am 19. Februar 1811 geboren, dessen ich schon wegen seines Verhältnisses zu George Sand gedacht, hat sich außer durch seine vielen Romane auch noch durch das Drama Mademoiselle de la Seiglière ausgezeichnet.

sie fällt, dem Zuge ihrer Natur folgend, nur zu rasch in ihr früheres Lasterleben zurück. — In Les lionnes Pauvres, 1858 mit Foussier*) geschrieben, ist der gewerbmäßige Ehebruch, die Prostitution in der Ehe, zum Gegenstande der verurtheilenden Darstellung der Dichter gemacht. Sie scheinen von der Gefährlichkeit der Versuche, die Tugend durch den Anblick des Lasters zu stärken, und von der ästhetischen Verwerflichkeit solcher Darstellungen gar nichts geahnt zu haben. Sie glaubten sich hinlänglich durch die im Stücke ausgesprochene Moral: „Die Frau, welche anfängt zu nehmen, endet damit, zu fordern" geschützt. Die Angriffe, welche sie gleichwohl erfuhren, bestimmten sie, in der Vorrede zu diesem Stück für die Freiheit und das Recht des dramatischen Dichters auf derartige Darstellungen einzutreten. — In den Effrontés, welche 1861 auf dem Theater français mit sensationellem Erfolge zur Darstellung kamen, wurde der Einfluß der Geldmänner auf die Journalistik gegeißelt, dem Ehebruch war nur eine Nebenrolle darin zugefallen. Welchen Eindruck aber mußte es ausüben, wenn der Bankier Charrier seinem Sohne den Rath ertheilt, immer nur eine verheirathete Frau zu seiner Geliebten zu machen, weil dies billiger und für sein Geschäft weniger compromittirend sei. Die Prostitution in der Ehe wurde hier also schon als eine gesellschaftliche Usance denuncirt. Das Stück wirkte aber nicht nur durch seine Kühnheit, sondern auch durch die lebensvolle Kraft seiner Charakterzeichnung. Besonders hatte die Figur des Journalisten Giboyer darin angesprochen. Augier benutzte die rasch erworbene Popularität derselben zu dem Titel eines späteren Stücks: Le fils de Giboyer (1862), es verdiente ihn aber auch um seiner innern Verwandtschaft mit dem früheren willen. Denn hier handelt es sich um den Mißbrauch, welchen die Kirche von der Presse und diese von der Religion macht. Es übertrifft alle frühern Arbeiten des Dichters an Kühnheit und wurde hierdurch zu einem Ereigniß, welches einen großen Zwiespalt der Meinungen hervorrief. In Maître Guérin (1864) lebte die Figur des Bankier Charrier wieder auf, um hier zum Mittelpunkte der Handlung zu werden. In Paul Forestier (1868) aber hat das Ehebruchsdrama eine neue Gestalt, ein neues

*) Edouard Foussier, 23. Juli 1824 geboren, schrieb außer verschiedenen anderen Stücken mit Augier, wie La ceinture dorée (1850) auch einige selbständige, darunter Héraclite et Démocrite (1850) und Une journée d'Agrippa d'Aubigné (1855).



Interesse gewonnen. Nicht die Frau, der Mann ist hier der schuldige Theil, der um einer Geliebten willen die Gattin verläßt. In diesem Fall will aber Augier glauben machen, daß eine Wiederherstellung möglich sei. Paul kehrt reuig zurück und betheuert, geheilt worden zu sein. Einen Zweifel kann aber selbst der Dichter am Schlusse nicht unterdrücken, indem er Pauls Gattin sagen läßt: Warum nun sollt' er mich lieben, da er mich früher nicht lieben gekonnt? — Das Stück, welches wieder in Versen geschrieben ist, riß besonders durch die darin entwickelte Kraft der Leidenschaft zur Theilnahme hin. — Einen der größten Erfolge errang der Dichter in neuester Zeit durch Les Fourchambault (1878). Die Darstellung ist hier lichtvoller, sympathischer. Besonders mußte die Franzosen das Gemisch von Märtyrerthum, von edler, elegischer Resignation und aufwallender Ritterlichkeit im Charakter Bernard's sehr ansprechen. Die Scene zwischen den beiden Brüdern übte eine elektrische Wirkung aus. Die Handlung gipfelt in der Forderung, welche Bernard's Mutter an letzteren stellt, den Urheber ihrer und seiner Schmach, weil es sein Vater, von dem ihm drohenden Untergange zu retten, einer Forderung, welcher sich Bernard nach schwerem Kampf endlich fügt. — Augier gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten Erscheinungen des heutigen französischen Theaters, er ist vielleicht die bedeutendste und zugleich die erfreulichste. Eine Sammlung seiner Dramen erschien unter dem Titel Théâtre, Paris 1857, in 6 Bänden. Im Jahre 1876 begann eine zweite vollständige Ausgabe. (Théâtre complet.)

Mit Octave Feuillet, Dumas, Augier, theilte sich besonders noch Sardou in die Erfolge auf dem Gebiete des Lustspiels und Dramas ja er überflügelte sie durch die größere Fruchtbarkeit seines Talents zuletzt alle.

Victorien Sardou*), am 7. Sept. 1831 zu Paris geboren, studierte zunächst Medicin, widmete sich aber bald den historischen Studien, und weil es ihm hierzu an Geld fehlte, der journalistischen Thätigkeit. Dies führte ihn auch zum Theater. Es gelang ihm 1854 ein Stück: La taverne des étudiants zur Aufführung zu bringen. Die Niederlage, die es ihm zuzog, aber schüchterte ihn ein. Erst 1859

*) Gottschall, Porträts und Studien. (Leipzig 1874.) — Lindau, Gegenwart. 1876. 4 u. 5.

wagte er sich wieder mit einem neuen Stücke hervor und obschon er auch mit diesem nicht glücklich war, errang er doch noch in demselben Jahre mit Les premières armes de Figaro einen durchschlagenden Erfolg. Die dramatische Thätigkeit des Autors ward nun eine rastlose. Von den vielen Stücken, welche in raschester Folge entstanden, seien nur Monsieur Garat; Les pattes de mouches; Le chapeau de paille d'Italie hervorgehoben. Vor allem aber waren es Nos intimes (1861), mit denen er seinen Ruf als Dramatiker für immer begründete und sich in die Reihe der damals gefeiertsten Dichter erhob. Er, der so lange von den Theatern achselzuckend Zurückgewiesene, schrieb ihnen nun die Bedingungen vor. Sardou behandelte in Nos intimes einen ähnlichen Vorwurf, wie Barrière in Les faux bonhommes, aber mehr noch im Geiste der früheren Sittencomödie. Erst gegen den Schluß hin schlägt er darin den Ton der neuen Schule an, den er jedoch durch Rührung zu mildern sucht. Der Ehebruch spielt hier vorerst nur auf dem geistigen Gebiet eine Rolle. Cécile, die Frau Caussade's, bleibt wie Royer sich ausdrückt, in der idealen Periode der ehebrecherischen Liebe stehen. — Ein neuer Triumph wurde dem Dichter mit seiner Famille Benoîton zu Theil, der, immer mit Beifall, La perle noire, Les ganaches (1862) und Les vieux garçons (1865) vorausgegangen waren. — Sardou wirft in seinen Stücken die verschiedensten gesellschaftlichen Fragen auf. Er ist unerschöpflich an neuen Gesichtspunkten. Es entgeht ihm keine der Blößen, welche die Gesellschaft sich giebt, keine der geheimen Wunden, an denen sie leidet. Er ist in dieser Beziehung einer der vielseitigsten und dabei erfindungsreichsten Dichter. Und doch sind seine Erfindungen nicht selten allzu berechnet, worunter die Wahrscheinlichkeit der Situationen oft in bedenklicher Weise zu leiden hat. Auch laufen fast alle seine Stücke zuletzt darauf hinaus, dem Thema des Ehebruchs, dem Verhältnisse der beiden Geschlechter eine neue, pikante, ja sensationelle Seite abzugewinnen. „Que cherches tu, o célibataire" — heißt es in dem gegen den Egoismus des Junggesellenlebens gerichteten Stück — La femme sans l'épouse et sans la mère, le mariage sans ses périls et le ménage sans sa cuisine. Eh bien! voilà un monsieur qui a la bonté de se marier pour toi et de te préparer tout cela." In Séraphine wird die dem Laster zum Deckmantel dienende Frömmelei gegeißelt. Seraphine ist nicht nur eine heimliche Sünderin, sondern

will auch, um sich vor Entdeckung eines frühern Fehltritts zu sichern, ihre unter einem Vorwande bisher in ihrem Hause lebende Tochter, ein schönes liebenswürdiges Mädchen, in einem Kloster begraben. Der Vater derselben vereitelt jedoch diesen Plan, indem er die Tochter entführt. Dies hat einen Conflict zwischen Seraphine's Gatten und Yvonne's Vater zur Folge, der seine Lösung durch die Liebe eines jungen Mannes zu letzterer findet. Auf ungleich raffinirtere Effecte, doch mit nicht geringerem Talent arbeitet der Dichter in seiner Fernande hin, deren Inhalt zum Theile dem Diderot'schen Romane Jacques, le fataliste, entnommen ist, wie man denn gegen Sardou überhaupt nicht selten den Vorwurf des Plagiats erhoben. In der That machte er von dem Molière'schen Grundsatz, sein Eigenthum überall zu nehmen, wo er es finde, einen freien Gebrauch. Fernande ist gegen die Anmaßung der Männer gerichtet, das Recht der Leichtfertigkeit für sich allein in Anspruch zu nehmen und die fleckenloseste Reinheit der Gattin zu fordern. Fernande, obschon ein edelmüthiges Weib, ist nicht fleckenlos. Ein früherer Fehltritt wird zur Waffe einer durch sie um den Besitz des Geliebten gekommenen Nebenbuhlerin. Die ausgeklügelte Rache der Gräfin Clotilde entspringt aber nicht sowohl, wie der Dichter es vorgiebt, ihrer Leidenschaft, als seinem eignen Raffinement. Trotz der entsetzlichen Kälte, mit der er Clotilde sie durchführen läßt, weiß er durch die Consequenz, mit der es geschieht, durch das Spannende seiner Combinationen zu interessiren und zu fesseln. Das Stück ist seinem Inhalte nach vielleicht das quälendste, seiner Technik nach aber eines der vollendetsten des Dichters.

Ihm folgten mit immer gleichem Erfolge Ferréol, Maison neuve (1866), Nos bons villageois (1866), La haine (1870), Andréa und Dora (1877). In Dora handelt es sich um eine wesentlich andere Form der ehelichen Untreue, die durch den politischen Beigeschmack nur noch pikanter gemacht worden ist. Es ist hier der Einfluß behandelt, welchen die galanten Frauen der Halbwelt auf die Politik zu gewinnen wissen. Dora steht in dem Verdacht eines solchen Gewerbes. Die Entwicklung und Lösung des Conflicts ist aber nicht ohne Künstlichkeit und schwächt die Wirkungen des Stücks beträchtlich ab. Ueberhaupt ist dieser neuesten, der Naturwahrheit angeblich huldigenden Schule und insbesondere Sardou der Vorwurf zu machen, daß es ihren Stücken meist an Wahrheit, Kraft und zwingender Folge-

richtigkeit der seelischen Motive gebricht. Dies erklärt sich bei ihm nicht nur aus dem Streben nach sensationellen Wirkungen, sondern auch aus der Hast, mit welcher er arbeitet. Soll er doch auf keines seiner Stücke mehr als sechs Wochen verwendet haben. Die Raschheit und Leichtigkeit der Production ist aber nur dann ein Verdienst, wenn sie Vorzügliches hervorbringt. Dagegen erscheint Sardou als ein Meister in der Behandlungsweise eines personenreichen und reichbewegten scenischen Ensembles. Er hat den von Diderot geforderten malerischen Realismus der dramatischen Action zu einer ungeahnten Ausbildung gebracht. An geistreicher Leichtigkeit, an charakteristischer Mannichfaltigkeit, an malerischem Leben ist er in der Composition, Erfindung und Führung derartiger Scenen wohl unübertroffen. Aber auch hier zeigt sich zuweilen ein Raffinement, welches besonders der Klarheit der Exposition einiger seiner Stücke, wie z B. in Ferréol, nachtheilig geworden ist. Zola *), welcher die dramatische Produktion Sardou's sehr niedrig schätzt, glaubt — was er auch schon von Scribe behauptet — daß der Grund seiner Mängel hauptsächlich darin liege, die Charaktere über die Handlung vernachlässigt zu haben. „Die Handlung — heißt es bei ihm — beherrscht, ja sie vernichtet alles." Aber nicht die Handlung, sondern der Mangel an wahrer Handlung, die Sardou nur zu oft durch eine auf den Effect der einzelnen Situation, der einzelnen Scene gerichtete, gesuchte und raffinirte Combination von Motiven und Begebenheiten ersetzt, so wie letzteres selbst ist die Quelle der Fehler, die er ihm und nicht ohne Grund vorwirft, indem er sagt: „Man fühlt, wie er in jedem seiner Werke den festen Boden unter sich verliert, es ist immer irgend eine unannehmbare Intrigue, irgend ein falsches und dabei übertriebenes Gefühl, oder irgend eine außergewöhnliche Complication von Verhältnissen darin, welche zuletzt nur durch irgend ein magisches Wort aufgelöst wird."

Schließlich beanspruchen hier noch die fruchtbaren Vaudeville- und Operetten-Dichter Henri Meilhac und Ludovic Halévy durch ihre Frou Frou einen Platz, in der sich auch sie und mit großem Erfolge auf das Gebiet des realistischen Ehebruchs-Dramas gewagt. Sie haben dem Gegenstande durch die fast rührende Naivetät ihrer Heldin eine poetische Seite abzugewinnen gewußt.

*) In seiner Abhandlung: Le naturalisme au théâtre im 4. Bande der Annales du théâtre von Edouard et Edmond Stoullig. Paris 1879.

Dagegen machten die berühmten Roman- und Dorfgeschichtenschreiber Emile Erckmann und Alexandre Chatrian in ihrem Juif polonais (1869) den Versuch, dem realistischen Drama eine volksthümliche Richtung zu geben. Leider wählten sie hierzu einen criminalistischen Vorgang, wodurch sie es auf das Gebiet des Melodramas hinüberdrängten.

Da der Roman schon seit dem vorigen Jahrhundert dem Drama immer die Richtung anwies und ihm wohl auch seinen Inhalt mit gab, so läßt sich aus dem Geiste, welcher die neuesten Romane, die Romane Flaubert's, Daudet's und Zola's, beseelt, sowie aus den ungeheuren Wirkungen, welche sie ausüben, aus den Forderungen, welche der im Naturalismus der Darstellung vorgeschrittenste von ihnen, Zola, in dem schon obenerwähnten Artikel über den Naturalismus der Bühne ausspricht und aus den Aussichten, die er auf das Drama der Zukunft eröffnet, schließen, daß die naturalistische Richtung des Dramas noch keineswegs ihren Höhepunkt erreicht hat.

Zola verwirft den Naturalismus Sardou's, weil dieser ein zu oberflächlicher Beobachter sei, er verwirft den Naturalismus Alexandre Dumas', weil dieser, obschon ein besserer Beobachter, der Erfindung einen zu großen Raum in seinen Arbeiten gestatte, um zur Auflösung der darin gestellten Probleme gelangen zu können, ja selbst der Naturalismus Augier's ist ihm noch ungenügend, obschon er diesen als Beobachter der Natur und der Wirklichkeit sehr hoch schätzt, weil er nicht den Muth besitze, ganz mit der Convention des Theaters zu brechen. Zola meint es in der That mit der Naturbeobachtung ernster und peinlicher, als alle seine Vorgänger, aber er will die Kunst zu einem psychologischen Experimentirfelde machen, ihn interessirt die Krankheit mehr, als die Gesundheit, die Wahrheit mehr als die Schönheit, die ihm ein bloßes Accidens der ersteren ist, auch giebt es für ihn keine andre Wahrheit, als die der Wirklichkeit, er wendet den durch die Naturwissenschaft abgeleiteten Begriff der Natur, auf den der künstlerischen Anschauung von der Natur und dem Leben an, er will von der Kunst, die sich doch ganz auf dem Boden der Phantasie bewegt, die Phantasie selbst ausgeschlossen wissen, er will, daß bei einer Thätigkeit, die weil sie von der Wirklichkeit in einer bestimmten Weise absehen muß, an gewisse Conventionen, die freilich darum keine willkürlichen sein dürfen, gebunden ist, von aller Convention abgesehen werde. Die

Wirklichkeit zu verständnißvollerer Anschauung zu bringen, als diese es selbst zu thun vermag, erscheint ihm als die einzige Aufgabe aller Kunst, als ob dies ohne Phantasie, ohne Convention irgend möglich, als ob damit das eigentliche Gebiet des Schönen schon irgend berührt wäre. Zola mag ein sehr großer Kenner der Natur sein, er mag die Fähigkeit, seine Beobachtungen in vollster gegenständlicher Treue wieder zu geben, in höchstem Grade besitzen, aber seine Theorie beweist, daß er von der Kunst doch einen falschen Begriff hat. Wenn er daher gleichwohl ein großer Künstler sein sollte, so ist er es jedenfalls im Widerspruch mit seiner Theorie; was überhaupt das Tröstliche bei dieser ganzen Richtung für die weitere Entwicklung des Theaters ist: — das große Talent, das Genie wird auch auf diesem Wege außerordentliche und epochemachende Erscheinungen ins Leben rufen.

XIV.

Das Bühnenwesen und die Schauspielkunst vom Sturze des ersten Kaiserreichs an bis auf unsere Tage.

Bedeutung der kleinen Theater für die Entwicklung der Schauspielkunst. — Wechselwirkung derselben mit dem Theater français. — Die Privilegien des Odeon, der Gaité, des Vaudeville und der Porte St. Martin im Jahre 1806. — Das Privileg des Gymnase. — Berühmte Schauspieler in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts. — Verzeichniß der seit 1813—1880 ins Theater français aufgenommenen Societäre, mit Hervorhebung derjenigen, welche sich von den kleinen Theatern aus entwickelten. — Bedeutende Schauspieler und Schauspielerinnen, mit Ausnahme der noch lebenden: Joanny, Lemaître, Mde. Dorval, Bocage, Mélingue, Ligier, Melle Rachel, Laferrière, Melle Guyon, Lafont, Rose-Chéri, Arnal, Vernet, Bouffé, Virginie Déjazet, Leontine Fay, Samson, Bressant, Suzanne und Augustine Brohan. — Der Naturalismus der Bühne. — Grenze desselben. — Die Theaterfreiheit. — Verzeichniß der 1878 in Paris bestehenden Theater. — Bestand der Mitglieder des Theater français am 1. Januar 1879. — Got, Delaunay, Coquelin Aîné, Febvre, Madelaine Brohan, Melle Favart, Melle Croizette, Sarah Bernhardt. — Die Literatur über das Drama und das Theater. — Kritische Zeitschriften. — Verzeichniß der im Jahre 1878 die Pariser Theaterkritik regelmäßig ausübenden Journale und Schriftsteller.

Die Uebersiedlung der Comédiens français aus dem Odeon nach der Rue Richelieu wurde von den älteren Mitgliedern derselben nicht

ohne Besorgniß angesehen. „Sagen wir es nur frei heraus — heißt es z. B. in den Réflexions sur l'art théatral des Schauspielers Molé — daß ein so ernstes Schauspiel, wie die Tragödie, nicht in das lärmendste Viertel der Hauptstadt gehört, in dem alle Arten von Vergnügungen zusammenfließen. Ich wünsche Melpomene nicht von Müssiggängern umlagert zu sehen, die mehr der Zuschauer, als des Schauspiels wegen in das Theater gehen. Das Faubourg St. Germain, ihre alte Domäne, war die geeignete Heimath für sie, hier, wo die Universität ihr treue Liebhaber zuführte. Seit sie diese verloren, hat sie es nur noch mit Unbeständigen zu thun."

Auch traten nur kurze Zeit später schon Klagen über den gesunkenen Zustand des Theaters und des Schauspielwesens hervor. Sie sind hauptsächlich gegen den verderblichen Einfluß der Melodramen- und Vaudeville-Theater gerichtet. Dies zeigt sich z. B. in einer unter dem Titel Des grands et des petits théatres de la capitale 1816 in Paris erschienenen anonymen Schrift, sowie in Ricord's Quelques réflexions sur l'art théâtral, sur la cause de sa décadence etc., welche letztere damals ein gewisses Aufsehen gemacht haben muß, da sie in wenigen Jahren sechs Auflagen erlebte. Ricord macht für das Sinken der Bühne aber nicht blos die Nebentheater, sondern auch den veränderten Geist des Publikums verantwortlich, welches es aufgegeben habe, Kritik zu üben und jeder Mittelmäßigkeit Beifall zu spenden bereit sei, sowie auch den Umstand, daß am Theater français die Anciennetät den Einfluß der Schauspieler begründe, und den Mißbrauch, welchen hiervon mittelmäßige Schauspieler zu machen verständen. Das letztere habe unter anderem zur Folge, daß den größeren Talenten, die sie zu fürchten hätten, die Aufnahme an diesem Theater erschwert werde. Die Nebentheater, wie sie auch sonst immer beschaffen sein mochten, mußten freilich eben darum, was Ricord hierbei übersah, der Entwicklung der Schauspielkunst förderlich werden, da sie es ja waren, die diese größeren Talente nun bei sich aufnahmen und ihnen zum Theil einen ganz neuen, oder doch erweiterten Wirkungskreis eröffneten.*) In der That sollte das Theater français nur zu

*) So brachte z. B. das Odeon in demselben Zeitraum, in welchem das Theater français nur 61 neue Stücke aufgeführt hatte, (während der 10 Jahre des ersten Kaiserreichs) deren 184 zur Darstellung (S. Paul Morel et Georges Monval, L'Odéon. Paris 1876. p. 266).

bald ebenso wie seine bedeutendsten dichterischen, so auch seine bedeutendsten schauspielerischen Kräfte an diesen Theatern suchen und zwar nicht blos bei dem von der Regierung subventionirten und ihm näher stehenden Odeon und dem wenigstens zeitweilig vom Hofe begünstigten Gymnase, sondern auch bei den übrigen, der Privatspeculation überlassenen Theatern. Ja es war unter letzteren sogar um 1800 eine dem ausgesprochenen Zwecke der Ausbildung junger schauspielerischer Talente gewidmete Bühne, Le théâtre des jeunes élèves, entstanden, dem schon eine ähnliche Unternehmung, Le théâtre des jeunes artistes, vorausgegangen war. Auch sollten in der That von diesen beiden Theatern eine Menge bedeutender Talente der Folgezeit ausgehen, wie Firmin, Fontenay, Desprez, Lemonier, Monrose, Grévin, Deschamps, die Gebrüder Lefèvre, Lepeintre, Rosa Dupuis, Adèle Lemonnier, Delle. Pauline, Virginie Déjazet, Melle. Cuisot u. A. So geschah denn lange schon von den so geschmähten Theatern aus etwas Aehnliches, wie das, was Ricord in der oben berührten Schrift als das wichtigste Heilmittel vorschlug, nämlich in den drei größten Städten des Landes je ein Theater zur Ausbildung neuer schauspielerischer Kräfte zu gründen.

Wohl ist es wahr, daß der Schauspieler, welcher die Schule der Vaudeville- und Melodramentheater durchlief, seinem Talent und seinen natürlichen schauspielerischen Instincten fast ganz überlassen blieb, daß hier gerade das fast völlig vernachlässigt wurde, was am Theater français bisher vor Allem geschätzt worden war, die Correctheit, Reinheit und formale Schönheit des Tons und der Rede, der schauspielerische Anstand, die Gewähltheit des Ausdrucks und Vortrags, sowie die Harmonie des Ensembles. Dafür war aber hier die schauspielerische Individualität jedes Zwanges entbunden, der Empfindung und Leidenschaft, dem Humor und der Laune der freieste Spielraum gegeben, sie konnten in Situationen, die man bisher noch nicht auf der Bühne gesehen, Töne anschlagen, die man bisher hier noch niemals gehört, sie durften ihnen einen Ausdruck geben, der tiefer, mächtiger ergriff, als es am Theater français noch jemals geschehen war. Wohl hatte man Recht über den verderblichen Einfluß der Spiele, denen das Talent sich hier dienstbar zu machen hatte, auf Geschmack, Phantasie und Sitten zu klagen, aber es ist nicht weniger gewiß, daß sich auf diesem Wege eine lebensvollere, die Natur in das ihr ver-

kümmerte Recht einsetzende, mit dem alten hohlen conventionellen Formalismus der Ueberlieferung brechende Spielweise ausbildete, die sich später auch zu edleren Zwecken verwenden ließ, ja, daß sie sich vielleicht einzig auf diesem Wege ausbilden konnte. Wie naturalistisch roh und geschmacklos diese Spiele, trotz der Anpreisungen, die ihnen von andrer Seite zu Theil wurden, in vieler Beziehung zunächst auch gewesen sein mögen — und noch 1821 stimmte Ricord in Les fastes de la comédie française das alte Klagelied an — so vermochten einzelne dieser Theater doch schon damals selbst in classischen Stücken mit dem Theater français den Kampf aufs Erfolgreichste aufzunehmen, so fand schon zu dieser Zeit eine Georges, welche zu den bedeutendsten Erscheinungen des letzteren gehört hatte, hier in Darstellern wie Lemaistre und der Dorval ebenbürtige Talente.

Wohl trug hierzu bei, daß Viele von diesen Talenten, ehe sie an die Nebentheater kamen, die Schule des mit dem Theater français zusammenhängenden Conservatoire de Declamation durchlaufen hatten, welches zu seinen Lehrern die bedeutendsten Schauspieler des letzteren zählte; daß das Mutterinstitut also einen gewissen Einfluß auf die Nebentheater ausübte, daß zwischen den Vaudeville- und Melodramentheatern und dem Theater français das Odeon und das Gymnase eine Mittelstellung einnahmen, welche den Uebergang von ersteren zu letzterem erleichterte, und daß fast alle Schauspieler von bedeutenderem Talent nach der Ehre geizten, Mitglieder des Theater français zu werden, was sie bestimmen mußte, demselben ihre Spielweise in einem bestimmten Umfange anzunähern. Das letzte wurde neuerdings durch die Dichter des höheren Stils noch gefördert, welche mit ihren vom Theater français abgewiesenen Werken zu den kleinen Theatern herüberkamen und hier freundliche Aufnahme fanden, sowie durch die Stücke der fast gleichzeitig hervortretenden Dramatiker der romantischen Schule. Auch war, wie wir wissen, das Odéon längere Zeit die Heimstätte des Theater français gewesen. Es hatte von 1782 bis 1789 sogar diesen Namen geführt, den es zwar dann mit dem Namen des Theater de Nation (1794), des Theater de l'Egalité und des Odéon (1796) vertauschte. Nach dem Brande von 1797 neu aufgebaut erhielt es 180[illegible] zunächst den Namen des Théâtre de l'Impératrice et la Reine, bis es nach dem Sturze Napoleons I. wieder den des Odéon neu annahm.

Aus einer Verordnung des Ministers des Innern v. 8. Juni 1806 geht hervor, daß dieses Theater als ein Annex des Théâtre français, doch nur für das Lustspiel angesehen wurde. Sein Repertoire sollte enthalten, erstlich, die Comödien und Dramen, welche besonders für dasselbe gearbeitet waren, und zweitens, die Comödien, welche bisher auf dem Theater des Italiens, bis zu dessen Umwandlung in die Opéra comique, gespielt worden waren. Das Théâtre du Vaudeville war dagegen damals auf die kleinen mit Couplets nach bekannten Melodien untermischten Stücke und auf die Parodien beschränkt, das Théâtre de la Gaîté auf Pantomimen, Harlekinaden und Farcen, das Théâtre de la Porte St. Martin aber auf das Melodrama. Indessen suchten diese Theater ihre Befugnisse, sobald es nur thunlich schien, zu erweitern. Auch neue Theater mit neuen Privilegien traten hervor. Unter ihnen verdient das 1820 privilegirte Theater des Gymnase, welches im folgenden Jahr den Namen Théâtre de Madame erhielt und bis 1830 fortführte, zunächst unsere Aufmerksamkeit. Obschon sichtlich begünstigt, da ihm alle Stücke des Theater français und des Odeon zu spielen erlaubt waren, erhielt diese Befugniß doch die wunderliche Einschränkung: „sobald sie auf nur e i n e n Akt zurückgeführt worden sind“, wie sein Privileg sich überhaupt nur auf die einaktigen Stücke erstreckte. So wurde die Sache den Privilegien zum Opfer gebracht und diese miteinander zu versöhnen gesucht! Welchen Mangel an Einsicht in das Wesen derselben verräth aber nur diese eine Verordnung bei denen, welche über die Entwicklung der dramatischen Kunst zu entscheiden hatten! Zum Glück verfügte das Gymnase über Dichter, welche diesen Verhältnissen gewachsen waren und der kleinen Form einen entsprechenden Inhalt zu geben verstanden. Auch gelang es ihm bald, sein Privileg in dem Maße zu erweitern, daß es eine ganz neue Aera des französischen Lustspiels begründen konnte.

Die glänzenden Kräfte, welche dieses Theater gleich beim Entstehen zu vereinigen wußte, hatten sich aber sämmtlich auf den kleinen Nebentheatern, denen sie von ihm nun entrissen wurden, entwickelt und ausgebildet, sie gehörten bis dahin hauptsächlich dem Theater des Vaudeville an. P e r l e t, B o u f f é, G o n t i e r, C l o z e l, F e r v i l l e, L a f o n, L e s u e u r, G e o f f r e y, A r n a l, sowie die Delles L e o n t i n e F a y (später Mad. Volnys), A l l a n, R o s e C h é r i, D é j a z e t, glänzten hier in

den Stücken Scribe's, Bayard's und ihrer Mitarbeiter*). Ihnen zur Seite gingen am Théâtre du Vaudeville: Jenny Vertpret, Suzanne Brohan, die Delles Albert, Wilmen, Fargueil und die Schauspieler Lepeintre ainé, Taigny, Volnys; am Boulevard du Temple: Philippe, Joly, Mad. Perrin; am Boulevard Montmartre: Odry, Lefèvre, Vandare und die Delles Magozzi, Drouville, Flore und Vautrin; am Théâtre de la Gaîté: Fresnois, Dufresne, Bressant, Delaunay, Melle Bourgeois und Adèle Dupuy; an der Porte St. Martin: Frédéric Lemaitre und Melle Dorval, denen Bocage, Ligier, Melingue, Provost nachfolgten, am Odéon: Victor, Joanny, Bernard, Arnaud, Samson und die Delles Delia, Petit Anaïs und Fleury.

Um die Bewegung zu veranschaulichen, welche zwischen den verschiedenen Theatern von Paris andauernd stattfand, mag das Verzeichniß der vom Jahre 1813 bis 1880 am Theater français eingetretenen Societäre folgen, von denen diejenigen, welche von einem der Nebentheater kamen, mit Sternchen bezeichnet worden sind.

Cortigny, *Monrose der Vater, Baudrien, *Firmin, *Desmoussaux, St. Eugène, Grandville, Mendjaud, St. Aulaire, *Samson, David, *Périer, *Joanny, *Armand Dailly, *Ligier, *Beauvallet, *Guiaud, *Geffroy, *Régnier, *Provost, *Guyon, *Brindeau, Leroux, *Maillart, Got, *Delaunay, *Maubant, Monrose *Bressant, Anselme Bert, Talbot, Coquelin ainé, Eugène Provost, *Frédéric Fevre, *Thiron, *Monnet Sully, *La Roche, *Barré, *Worms, *Coquelin cadet, Mlles Dupont, Régnier, *Tousez, Paradol, Mante, *Desmousseaux, Menjaud, *Brocard, *Hervey, Valmonsez, *Anaïs Aubert, *Plessy, *Noblet, *Rachel, *Augustine Brohan, *Melingue, Denain, Rebecca Felix, Judith, Bonval, Natalie, Madelaine Brohan, *Delphine Fix, *Favart, *Dubois, *E. Guyon, Fignac, *Joussain, Victoria Lafontaine, *Edile Riquer, Ponsin, *Dinah Felix, Reichemberg, *Croizette, *Sarah Bernhardt, *Blanche Barretta, *Broisat, *Samary.

Da die Zahl der Societäre eine gesetzlich beschränkte war, aber nicht für das Bedürfniß der Darstellungen ausreichte, so gab es neben ihnen immer noch eine größere Zahl von nur zeitweilig engagirten Mitgliedern (Pensionnaires) aus denen dann zum Theil die neuen Societäre gewählt wurden. Auch hier figuriren noch viele Namen

*) Siehe über einzelne von ihnen Manne et Ménétrier, Galérie historique des acteurs français. Paris 1877.

von Darstellern, die aus den kleinen Theatern hervorgingen, wie Lemaitre, Bouffé, Bocage, Duparay, Faure, Mirecourt, Volny, Mad. Volny (Leontine Fay) u. A.

Deutlicher noch wird die Wechselwirkung, welche zwischen den verschiedenen Pariser Theatern bestand, aus der Betrachtung des Entwicklungsganges einiger der berühmtesten ihrer Darsteller und Darstellerinnen hervorgehen.

Jean Bernard Brisebarre, gen. Joanny, geb. 2. Juli 1775, gest. 5. Jan. 1849, ging aus dem Theater des jeunes artistes hervor Er debutirte 1797 am Theater de la République, 1807 am Theater français, wo er jedoch damals noch keine Aufnahme fand und zu weiterer Ausbildung in die Provinz ging. 1819 kehrte er nach Paris zurück und ging an's Odéon, um 1826 als Sociétaire im Theater français aufgenommen zu werden. Man hat viel gegen seine Spielweise einzuwenden gehabt, die zu naturalistisch befunden wurde; jedenfalls gehört er zu den bedeutendsten Darstellern der Zeit. Er ergriff durch die Gewalt und Wahrheit des Ausdrucks. Victor Hugo, Alfred de Vigny und Alexander Dumas verdanken ihm zu nicht geringem Theil die Erfolge ihrer ersten Stücke. Procida in den Vêpres Siciliennes, der Herzog von Guise in Henri III., Ruy Gomez in Hernani, Tyrrel in Die Söhne Eduard's und der Quäker in Chatterton gehören zu seinen bedeutendsten Leistungen.

Frédéric Lemaitre, am 21. Juli 1798 zu Havre geboren, ein Talent ersten Ranges, voll Feuer und Energie, mit einer außerordentlichen schauspielerischen Verve, einer staunenswürdigen Ausdrucksfähigkeit begabt, die ihn nicht selten zum Mißbrauch derselben verleitete, ging wie ein Meteor über fast alle Bühnen der Hauptstadt und übte fast auf jeder derselben eine neue fascinirende Anziehungskraft aus. Nur am Theater français vermochte er nicht Wurzel zu fassen. Obschon er seine Studien unter Lafon am Conservatoire gemacht, fehlte es ihm hierzu doch an der nöthigen formalen künstlerischen Bildung. Er verdankte seine Wirkungen fast immer nur seiner poetisch beanlagten Natur, der Sicherheit seines schauspielerischen Instinkts und der Dämonie, der proteusartigen Mannigfaltigkeit seines schauspielerischen Ausdrucks. Er ging vom Cirque Oympique ans Odéon, vom Odéon an die Porte St. Martin, von hier zum Theater Ambigu, zurück ans Odéon, an die Folies dramatiques, die Variétés,

die Renaissance, das Ambigu, die Porte St. Martin, bis er 1842, doch nur für kurze Zeit, auch am Theater français noch Aufnahme fand, dann dieses rastlose Wanderleben aber von Neuem begann. Selbst nachdem er die Stimme verloren, hörte er nicht auf, am Theater in pantomimischen Rollen zu wirken. Von der Unzahl bedeutender Partien, in denen er seiner Zeit zur Bewunderung hinriß, sei nur der Maréchal d'Ancre, Robert Macaire, Edgar (in la fiancée de Lamermoor) Othello, Richard d'Arlington, Ruy-Blas, Mephistopheles, der Chiffonier, Toussaint l'Ouverture und Paillasse in Marie Jeanne hervorgehoben. Er starb am 26. Jan. 1875*).

Gleichzeitig blühte die ihm geistig verwandte und durchaus ebenbürtige Marie Dorval. Auch ihr wohnte ein so richtiges instinctives Gefühl, eine so große Anempfindungsfähigkeit inne, daß sie sich in jeden Charakter, in jede Situation, wie fremd sie ihr bis dahin auch waren, einzuleben vermochte. Sie war weder schön, noch besonders anmuthig, auch hatte ihre Stimme an sich nichts gerade Glänzendes. Sie verdankte alle ihre Wirkungen nur der Tiefe, Feinheit, Gewalt und Wahrheit der Empfindungen und Leidenschaften, welche sie darstellte und dem Ausdruck, welchen sie ihnen zu geben vermochte. Sie excellirte als Adèle d'Hervey in Antony, als Marion de Lorme, als Ketty Bell in Chatterton, als Catarina Bragadini in Angelo, als Marie Jeanne in dem gleichnamigen Stücke von d'Ennery auf den verschiedensten Bühnen, besonders an der Porte St. Martin.

Pierre Martinien Tousez, genannt Bocage, geboren 1801 zu Rouen, gestorben 1863, gehört ebenfalls der naturalistischen Schule an. Obschon von der Natur nur wenig begünstigt, wußte er, kraft der ihm innewohnenden genialen Begabung, selbst diese Mängel im Interesse des Rollenfachs zu verwenden, das er erwählt, zur Darstellung der unheimlichen, finsteren, dämonischen und sardonischen Charaktere. Ihm boten besonders die Dumas'schen Stücke einen überaus fruchtbaren Wirkungskreis, doch auch die Victor Hugo's, d'Ennery's u. s. w. Er spielte im Ambigu, in La Gaîté, im Odéon, der Porte St. Martin und im Theater français, das er jedoch bald wieder mit der Porte St. Martin vertauschte. — Später als er und Lemaitre betrat Mélingue die Bühne; eine echte Künstlernatur und ein Hauptrepräsentant

---

*) Duval, Frédéric Lemaitre et son temps. Paris 1876.

der späteren Stücke des älteren Dumas: des Montechristo, des Conte Hermann, des bösen Engels in Don Juan de Marana; doch auch Benvenuto Cellini von Paul Meurice und Soulié's Bossu gehören zu seinen berühmtesten Rollen.

Nicht minder bedeutend war Pierre Ligier, geboren 1797 zu Bordeaux und ebendaselbst 1872 gestorben. Er erwarb an der Porte St. Martin seinen Ruf als Richard III. und als Marino Faliero. Von 1831—52 war er Mitglied des Theater français und errang hier durch Rollen wie Ludwig XI., Carl V., Gloster, Triboulet, Tibère, Nicomède neue Triumphe. Er beherrschte die Rede aufs Vollkommenste, alle Nuancen des sprachlichen Ausdrucks standen ihm frei zu Gebote, für jede Empfindung fand er in Ton und Geberde den entsprechenden Ausdruck. Seine Auffassung, wie seine Erscheinung waren immer bedeutend und charakteristisch. Bei letzterer wurde er noch durch seine ausdrucksvolle Gesichtsbildung unterstützt.

Eine ganz exceptionelle epochemachende Erscheinung war die der Elise Rachel. Am 28. Februar 1820 zu Mumpf im Canton Aargau geboren, die Tochter eines jüdischen Hausirers, sang sie seit 1830 mit ihrer älteren Schwester Sarah in den Pariser Kaffeehäusern für's Geld. 1833 widmete sie sich dem Theater, wobei es ihr, Aufnahme im Conservatoire zu finden, gelang. Sie spielte dann kurze Zeit am Gymnase, wo sie durch ihre tiefe, ausdrucksvolle und zum Herzen dringende Stimme und ihr schönes, seelenvolles, leuchtendes Auge außergewöhnliches Aufsehen erregte. 1838 debütirte sie als Camille in den Horatiern im Theater français. Ihr großes tragisches Talent, welches sofort zu einem Sturme begeisterter Bewunderung hinriß, rief nicht nur eine neue Epoche der Schauspielkunst, sondern auch des Dramas ins Leben. Die classische Tragödie, die das ihr eigenste Gebiet war und blieb, feierte in ihrer Darstellung neue Triumphe, durch die Gewalt ihres hier rührenden, dort dämonischen Ausdrucks, durch den stilvollen Adel ihrer Rede und das an die Antike gemahnende Maß ihrer Bewegungen. Sie war unvergleichlich als Emilie, Hermione, Roxane, Athalie und Phèdre, als Lucrèce (von Ponsard) und als Adrienne Lecouvreur. Diese war aber die einzige moderne Rolle, in der sie sich ganz auf ihrer Höhe gezeigt. Leider verfiel sie der jetzt immer mehr um sich greifenden Sucht, die Kunst, um ihrer materiellen Erfolge willen, auszubeuten, deren Opfer sie wurde. Nach verschiedenen

Kunstreisen nach England, Deutschland und Rußland, entschloß sie sich auch Amerika aufzusuchen, was ihrer Gesundheit verderblich wurde. Sie kehrte den Tod im Herzen nach Europa zurück, spielte am 23. August 1855 zum letzten Mal in Paris und starb am 3. Januar 1858 auf ihrer Besitzung bei Cannes.

Der Aufschwung, welchen die classische Tragödie durch die Rachel genommen hatte, war nur ein kurzer. Auch das romantische Drama trat jetzt zurück. Die Zukunft gehörte dem aus dem Familiendrama und dem Drame intime sich entwickelnden gesellschaftlichen Drama, welchem die schauspielerischen Talente der Zeit auch besser entsprachen.

Laferrière und Delle Guyon dürften den Uebergang zu dieser neuesten Phase der Schauspielkunst am besten vertreten; Laferrière, der in den jugendlichen Heldenrollen der Pièces intimes, z. B. als Arthur de Savigny in Terèsa und als Chevalier de Maison rouge, sowie in Ponsard's l'Honneur et l'Argent glänzte und Melle Guyon, welche in d'Ennery's Marianne und als Marthe in Annicet's Marthe et Marie große Triumphe feierte. Emile Honorine Guyon, geboren am 2. October 1821 zu Brazey-en-plaine, debütirte 1840 am Theater der Renaissance, nachdem sie das Conservatoire besucht hatte, worauf sie längere Zeit am Ambigu und der Porte St. Martin spielte, um zuletzt, 1858, für das Fach der großen tragischen Rollen im Theater français einzutreten.

Auch Lafon war einer der frühesten und ausgezeichnetsten Vertreter des neuen Dramas. Er nahm jedoch seinen Ausgang vom Vaudeville, in dem er seit 1822 an den Theatern der Rue de Chartres, der Nouveauté's und des Vaudeville glänzte. Er war ursprünglich Chirurg an der Marine und hatte als solcher zwei Reisen nach Indien mitgemacht, ehe er die Bühne betrat. 1839, am Theater des Variétés begründete er als Chevalier de St. Georges seinen Ruf, den er am Gymnase in den Stücken des jüngeren Dumas, Octave Feuillet's und Sardou's noch erweiterte, die seinem reichen Talent erst das geeignete Feld zu voller Entfaltung boten.

Zu dieser Zeit errang auch Rose Maria Cizos, genannt Rose-Chéri, geboren 1824 zu Etampes, ihre Triumphe. Auch sie ging vom Vaudeville und Lustspiele aus. So sehr sie in diesen gefiel, gewann auch sie erst im gesellschaftlichen Drama ihre volle Bedeutung,

Clarisse Harlowe, Manon Lescaut, Philiberte, Antoinette (in Augier's Gendre de M. Poirier), Suzanne (in Demi Monde) Albertine (im Père prodigue) gehören zu ihren Meisterleistungen. Dauernd eine Zierde des Gymnase war sie eine der genialsten Darstellerinnen ihres Fachs, in dem sie kaum wieder erreicht wurde. Sie starb 1861, noch in der Blüthe ihrer Kunst und der Jahre.

Von den vielen ausgezeichneten Darstellern des Vaudeville's und Lustspiels sei zunächst Etienne Arnal, geboren am 1. Februar 1794 zu Meulon, hervorgehoben, einer der genialsten und zugleich unruhigsten Schauspieler auf diesem Gebiete. Er begann auf dem Theater des Variétés, ging dann an das der Rue Chartres, hierauf an's Gymnase, das Vaudeville, Palais Royal, an die Bouffes parisiens, um zuletzt zum Gymnase und Vaudeville wieder zurückzukehren. Er war ein Komiker ersten Ranges und doch eigentlich kein bedeutender Charakterdarsteller. Er trat fast nie aus seiner eigenen Natur und Persönlichkeit heraus, allein diese war in ihrer Art fascinirend. Eine ihm ganz eigenthümliche Dummdreistigkeit und Tölpelhaftigkeit machte ihn in Rollen, wo diese angebracht waren, unwiderstehlich. Er starb am 7. December 1872 zu Genf.

Ungleich bedeutender vom künstlerischen Gesichtspunkte aus war Vernet, einer der glücklichsten und schärfsten Beobachter der Lebenserscheinungen der unteren Classen, deren Charaktere er mit ebenso vieler Wahrheit als Laune und Phantasie darzustellen wußte.

Marie Bouffé, geb. am 4. Sept. 1800 zu Paris, war Schauspieler mit Leib und Seele. Von Hause aus Juwelier, vermochte er dem Reize der Bühne bald nicht mehr zu widerstehen; er trat zum Theater de la Gaîté, das er später mit dem Theater des Nouveautés vertauschte, bis er im Gymnase das geeignete Feld seiner Thätigkeit fand. Er war bewundernswerth in der feinen Verbindung des Komischen mit dem Ernsten, Rührenden, ja Ergreifenden, und in der Fähigkeit, alle Stände und Alter zur Darstellung zu bringen. Wie er schon als ganz junger Mann das hinfällige Alter mit täuschender Wahrheit nachzuahmen vermochte, riß er im Alter noch das ganze Theater bei Darstellungen junger Burschen zu bewunderndem Beifall hin.

Virginie Déjazet, geb. am 30. Aug. 1798 zu Paris, gehört zu den theatralischen Phänomenen. Fast noch im kindlichen Alter feierte sie ihre ersten Triumphe am Vaudeville als Fee Nabotte in La belle

au bois dormant. 1821 errang sie sich und Scribe in dessen Petite soeur und Le Mariage enfantin epochemachende Erfolge. Dieselben setzten sich in Bonaparte à Brienne, in der Rolle des Großherzogs (in L'audience des princes), in Les premières armes de Richelieu, in Le commis et la grisette, in Le Vicomte de Letorières, in Les premières armes de Figaro und unzähligen anderen Rollen bis in ihr hohes Alter fort. Die Theater de la Bourse, des Nouveautés, des Palais royal, der Variétés und das von ihr selbst gegründete Theater Déjazet waren die Schauplätze ihrer Triumphe. Trotz ihrer Beliebtheit war das letzte Unternehmen von keiner Dauer. Sie mußte in der Provinz Ersatz für die hierbei erlittenen Verluste suchen. Im Jahre 1874 wurde sogar zum Besten der 76jährigen Künstlerin, welche durch ihren Witz, ihre Laune, ihre Keckheit, ihren Geist und die wunderbare Fähigkeit, die stärksten Zweideutigkeiten sagen zu können, ohne damit je zu verletzen, ganz Paris so viele Jahre erheitert, entzückt und hingerissen hatte, eine Benefizvorstellung gegeben, welche über 67,000 Fr. einbrachte.

Auch Leontine Fay verdient hier einen Platz. Geboren 1811, debütirte sie mit 5 Jahren in Frankfurt und riß 5 Jahre später die Zuschauer des Gymnase schon zur Bewunderung hin. 1829 heirathete sie den Schauspieler Joly, gen. Volnys. Mit diesem wurde sie auch Mitglied des Théâtre français, zog sich aber sehr bald vor den Eifersüchteleien ihrer Colleginnen zurück. 1834 ging sie nach Rußland, wo sie sich bald eine ausgezeichnete gesellschaftliche Stellung eroberte. Sie glänzte durch den Geschmack, die Feinheit und Wahrheit, durch die Schalkhaftigkeit, den oft bis zur tollsten Ausgelassenheit gehenden Uebermuth ihres Spiels, und durch die rührende Naivetät, mit welcher sie diesen zu verbinden verstand.

Joseph Isidor Samson, am 2. Juli 1793 zu St. Denis geboren, wird zu den vorzüglichsten Darstellern der Molière'schen, Beaumarchais'schen und Scribe'schen Lustspiele gezählt. Er empfing seine Bildung am Conservatoire, ging von hier nach Rouen und trat 1819 beim Odeon ein, zu dessen Zierden er länger gehörte. 1827 wurde er Mitglied des Theater français, 1836 Professor am Conservatoire, als welcher er sich ebenfalls große Verdienste erwarb. Sein Repertoire soll an 250 Rollen umfaßt haben. 1864 zog er sich ins Privatleben zurück und starb 30. März 1871 zu Auteuil.

Jean Baptiste Prosper Bressant, der berühmte Darsteller der Liebhaberrollen, wurde am 24. Oct. 1815 zu Chalons s. S. geboren. Er war ursprünglich Schreiber bei einem Advocaten, bis ihn die Neigung zur Bühne ergriff. Vom Theater des Variétés, auf dem er 1835 seine schauspielerische Laufbahn begann, ging er für längere Zeit nach Petersburg, bis er plötzlich im Gymnase wieder auftauchte und hier große Erfolge errang. 1854 trat er als Sociétaire beim Theater français ein, obschon dieses ihm finanziell seine bevorzugte Stellung am Gymnase nicht aufzuwiegen vermochte. Er war einer der vorzüglichsten Darsteller seines Fachs und glänzte hauptsächlich in den Lustspielen Scribe's, Bayard's, Legouvé's und Alexander Dumas' d. A. Eine Specialität von ihm waren die Proverbes, von denen nicht wenige für ihn und die geistvolle und schöne Arnould Plessy (geb. 7. Dec. 1819 zu Metz) geschrieben worden sind. Letztere war besonders berühmt in den Lustspielen Marivaux', so wie später in Augier's Dramen. Bressant heirathete eine Melle Dupont vom Theater des Variétés. Eine seiner Töchter wurde die Gemahlin des Fürsten Michael Kotschoubey.

Auch Suzanne Brohan, eine Zierde des Vaudeville und Gymnase, und nur vorübergehend am Theater français, sowie ihre Tochter Augustine glänzten im Lustspiel. Letztere, am 2. Dec. 1824 zu Paris geboren, errang schon mit 13 Jahren am Conservatoire einen Preis, nur zwei Jahre später debütirte sie als Dorine im Tartüffe im Theater français und wurde hier sofort aufgenommen. In ihr gewann besonders das Molière'sche Lustspiel wieder eine bedeutende Vertreterin. 1868 zog sie sich ins Privatleben zurück, doch glänzt ihr Name am Theater français in den Leistungen ihrer jüngeren Schwester, Madelaine, noch fort.

Bereits 1857 klagte Théophile Gautier, der bekannte Feuilletonist der Presse, wieder über den Verfall des Theaters und der Schauspielkunst, welcher herbeigeführt worden sei durch die Bevorzugung des Vaudeville und den immer mehr um sich greifenden Naturalismus der Bühne.

„Was dem neueren Theater — heißt es hier unter Anderem — hauptsächlich fehlt, ist die Idealität, die Poesie. Die Prosa hat gänzlich von ihm Besitz genommen. Es giebt für die Phantasie auf ihm keinen Raum. Die Schauspieler spielen in den Kleidern, die sie auf der Gasse tragen, mit derselben Nase, denselben Manieren, die sie im

Privatleben zeigen, was wenig unterhaltend ist. Ein bräunlicher Salon und ein gelblicher, das ist alles, wessen die Bühne bedarf. Ich gestehe, daß ich auch einmal gern einen rothen oder einen himmelblauen Salon sehen möchte und daß der schwarze oder braune Rock des ersten Liebhabers mich manchmal nach dem rothgestreiften Mäntelchen der neapolitanischen Bedienten des alten Lustspiels verlangen läßt. Ist denn das heutige Costüm so angenehm für das Auge, um es fortwährend auf dem Theater zur Schau zu stellen?"

Um wie viel realistischer und naturalistischer ist nicht seitdem noch die Bühne geworden, freilich — was Gautier vielleicht etwas damit ausgesöhnt haben würde — um wie viel malerischer zugleich, und doch wie wenig entspricht selbst noch das Geleistete den heute von den hauptsächlichsten Vertretern des Naturalismus aufgestellten Forderungen. Es ist aber immer beträchtlich und läßt sich besonders deutlich an dem Einfluß erkennen, welchen die auf Naturwahrheit dringende Richtung auf das Decorations-, Costüm-, Comparsen-, Requisiten- und Beleuchtungswesen der Bühne ausgeübt hat.

Man vergleiche z. B. die Bühnenanweisungen in dem S. 149 erwähnten Mémoire de plusieures décorations aus dem Jahre 1673, nach welchem der ganze Bühnenapparat für die Tragödie Cinna in einem Zimmer mit vier Thüren, einem Fauteuil und zwei Tabourets bestand, mit der Ausstattung, welche heute einer kleinen Blüette, wie „Am Klavier" an unsern Theatern zu Theil wird, um mit dem möglichst vollen Scheine der Wirklichkeit in einem malerischen Sinne zu täuschen.

Es entstanden so unter Anderem die geschlossenen Zimmerdecorationen, die eine täuschendere perspectivische Behandlung zulassenden durchbrochenen Hintergründe, die freier und kühner behandelten, mannichfaltigere Gruppirungen und malerischere Anschauungen vermittelnden Versatzstücke, Coulissen und Suffiten.

Es ist jedoch leicht zu erkennen, daß zwischen den Decorationen, möchten sie der Wirklichkeit noch so täuschend nachgeahmt sein, und dieser letzteren selbst, ein Unterschied bleibt, der sich schon allein aus der Differenz der gemalten und der wirklichen Perspective, die hier zur Anschauung kommen muß, erklären würde. Die Naturwahrheit der Bühne kann also nie, wenn sie auch wollte, so weit gehen, die Täuschung völlig vergessen zu machen, welche sie anstrebt, daher sie

auch niemals selbst der letzte und eigentliche Zweck der scenischen Darstellung, sondern immer nur ein Mittel sein kann, diesen Zweck zu erreichen, und nur insofern sie das ist, insofern sie wirklich zu einer Quelle neuer ästhetisch-dramatischer Wirkungen wird, hat sie überhaupt auf der Bühne einen berechtigten Platz. Die Bühne, insofern sie ein Spiegel des Lebens sein soll, wird freilich in ihren Darstellungen diesem auch ähnlich sein müssen, aber doch nur in dem worauf es bei diesen Darstellungen wesentlich ankommt, oder was dazu dient, dieses in bedeutenderer oder wirksamerer Weise hervortreten zu lassen. Zu der Forderung der Naturwahrheit tritt also nicht nur diese andere, ästhetische, hinzu, sondern letztere ist auch die maßgebende; ihr ist jene andern jederzeit unterzuordnen.

Dies ist es aber gerade, was die heutige Bühne häufig verkennt, wie die Natürlichkeitsrichtung überhaupt in Gefahr schwebt, die Bedeutung dieser beiden Forderungen mit einander zu verwechseln. Eine andere ist ihr aber auch noch aus dem materiellen, speculativen Geiste der Zeit und der von diesem wieder ins Leben gerufenen Theaterfreiheit erwachsen.

Schon 1849 wurde das Verlangen nach dieser wieder sehr laut. Doch wurde diesmal dem Uebel durch die Besonnenheit einflußreicher Schriftsteller noch vorgebeugt. Ein Artikel St. Beuve's: De la question des théâtres,*) ist dafür sicher von großer Bedeutung gewesen. 1863 trat die Theaterfreiheit aber doch wieder ins Leben und rief eine Menge neuer Theaterunternehmungen hervor. Im Jahre 1878 gab es, die Theater de la Banlieue und des Quartier ungerechnet, in Paris 28 Theater: die Académie de Musique, die Comédie française, die Opéra comique, das Odeon, das Theater italien, das Theater lyrique, das Theater Ventadour, das Gymnase, das Vaudeville, das Palais Royal, die Variétés, die Gaîté, die Matinées internationales de Melle Marie Dumas, die Porte St. Martin, die Renaissance, das Theater historique et du Châtelet, die Bouffes parisiens, das Ambigu comique, die Folies dramatiques, die Nouveautés, das Theater Taitbout, l'Athenée comique, das Theater Cluny, die Menus plaisir, das Theater du Château d'eau, das dritte Theater français, die Fantaisies parisiennes (früher Beaumarchais), die Folies Marigny.

*) Erschienen im Constitutionel, auch abgedruckt im 1. Theile der 2. Ausgabe der Causeries du lundi.

Das Theater français behauptete vor wie nach seinen dominirenden Rang. Auch hat es unter Napoleon III. große Verschönerungen erfahren und gehört seinen Einrichtungen nach zu den schönsten Theatern der Hauptstadt. Am 1. Januar 1879 zählte es folgende Mitglieder:*) a) Sociétaires. Got, Delauney, Meubant, Coquelin aîné, Fèbvre, Thiron, Mounet Sully, La Roche, Barré Worms, Coquelin cadet, Madelaine Brohan, Melle Favart, Melle Jouaissin, Melle Riquer, Dinah Felix, Melle Reichemberg, Melle Croizette, Sarah Bernhardt, Melle Barretta, Melle Broisat, Melle Samary. b) Pensionaires: Garraud, Prudhon, Boucher, Martel, Joliet, Dupont-Vernon, Ballet, Davrigny, Silvain, Roger, Mazure, Truffier, Volny, Trouchet, Reney und die Damen Granger, Lloyd, Marie Martin, Bianca, Dudlay, Fayolle, Thénard, Frémaux, Martel.

Obschon diese Namen eine Menge außergewöhnlicher Talente bezeichnen, so liegt doch die Stärke des heutigen Theater français vornehmlich im Ensemble; auch tritt dabei die Tragödie beträchtlich gegen das moderne Drama und gegen das Lustspiel zurück. Nur einigen dieser Darsteller soll hier ein kurzer Blick noch vergönnt werden.

Jules Edmond Got, am 1. October 1823 zu Lignerolles geboren, trat 1841 ins Conservatoire ein, wo er unter Prevost's Leitung mehrere Preise im Lustspiel erhielt. Zum Militär einberufen, diente er 1844 in der Cavallerie. Noch in demselben Jahre trat er zunächst als Pensionär ins Theater français, dessen Societär er seit 1850 geworden. Er begründete seinen Ruf mit Rollen wie Sganerelle, Trissotin, Figaro und errang neue Triumphe im neuesten Lustspiel und Dramen, z. B. als Giboyer, Poirier, Mercadet u. s. w. 1866 wurde sein Gastspiel am Odeon als André Lagarde in Augier's Contagion geradezu epochemachend, so daß er mit besonderer Bewilligung des Kaisers eine Reise mit diesem Stück und einer von ihm hierzu gebildeten Truppe in die Provinz unternahm. Er gehörte zu den Darstellern der Comédie française, welche 1871 während der Belagerung in London spielten, was ihm bei seiner Rückkehr beinah das Leben gekostet hätte.

Louis Arsène Delaunay, geboren 21. März 1826, studirte ebenfalls am Conservatoire, betrat dann zuerst am Odeon die Bühne,

*) Nach dem Album von Febvre et Johnson. Paris 1880.

wurde jedoch schon 1848 am Theater français aufgenommen. Er war einer der glänzendsten Vertreter der Liebhaberrollen, ausgezeichnet durch Wärme, Eleganz und natürliche Grazie. Er excellirte zunächst im Lustspiel, später erwies er sich nicht minder bedeutend im Drama. Noch heute vertritt er sein Fach mit großen Erfolgen. Er war unübertrefflich in den dramatischen Spielen Alfred de Musset's, besonders als Perdican in On ne badine pas avec l'amour, als Valentin in Il ne faut jurer de rien, als Celio in Les caprices de Marianne. Als Valère, Horace, Clitandre zeichnete er sich im Molière-schen Lustspiele aus; als Hernani, Paul Forestier, Gaston de Presle (in Le gendre de Mr. Poirier), als Gerard (in Le fils du giboyer) neben vielen anderen Rollen des neuesten Dramas.

Benoist Constant Coquelin, wurde am 23. Januar 1841 zu Boulogne-sur-mer geboren. Er studirte am Conservatoire und debutirte 1860 an der Comédie francaise, an der er sofort Aufnahme fand. Sein Marquis von Mascarille, sein Figaro (in Figaro's Hochzeit) sein Thomas Diafoirus, sein Herzog Septmonts in der Etrangère, sein Aristide Fressard im Fils naturel sind ebensoviele Meisterleistungen. Man rühmt an ihm die feinste Verbindung von Kunst und Natur.

Frédéric Febvre, geboren am 20. Febr. 1834 zu Havre, ist einer der vielseitigsten Schauspieler des heutigen Theater français. Er begann schon mit 16 Jahren seine dramatische Laufbahn in seiner Vaterstadt, wendete sich dann nach Paris, wo er hintereinander an den Bühnen des Ambigu, des Theater Beaumarchais, der Porte St. Martin, des Vaudeville und des Odeon gewirkt, bis er 1866 in der Rolle Philippe II. in Don Juan D'Autriche am Theater français debutirte und Aufnahme fand. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehören Almaviva, Tartüffe, Bernard (in Melle de Seiglière) und Mirabeau (in La jeunesse de Mirabeau).

Madelaine Brohan, die jüngere Tochter Suzanne's, debutirte 1850 am Theater français als Marguerite in den Contes de la reine de Navarre. Sie war seit dieser Zeit eine der größten Zierden desselben, gleich ausgezeichnet durch Schönheit, Geist und Talent, sowie durch die Innigkeit ihrer reizvollen Stimme. Zu den vielen Rollen, in denen sie Triumphe gefeiert hat, gehören in erster Reihe die Suzanne in Figaro's Hochzeit, die Eliante im Misantrope, Mademoiselle de Seiglière, die Marianne in Les caprices de Marianne.

Eine noch größere schauspielerische Verve, eine größere Vielseitigkeit der Gestaltungskraft zeichnete Marie Pingaut, gen. Favart, aus. Eine Schülerin Samson's am Conservatoire debutirte sie 1848 am Theater français, dessen Mitglied sie 1854 wurde, nachdem sie in der Zwischenzeit am Theater des Variétés engagirt gewesen war. Sie war gleich bewundernswerth in Scribe's Une chaine, wie in Le Mariage de Figaro, in Adrienne Lecouvreur wie im Fils du giboyer, in Un supplice d'une femme wie im Polyeucte. Eine besondere Specialität waren ihre Leistungen in den Stücken Alfred de Mussets, in denen sie neben Delaunay glänzte.

Auch Sophie Croizette nimmt jetzt eine hervorragendere Stellung am Theater français ein, auf dem sie 1870 debütirte und dem sie seit 1873 als membre sociétaire angehört. Sie studirte von 1867 unter Bressant am Conservatoire und begründete ihren Ruf als Antoinette in Le Gendre de Mr. Poirier und als Cathérine in L'Etrangère. Ihren größten Triumph aber errang sie bis jetzt als Blanche de Chelles in der Sphinx. Geist, Schönheit, Tiefe und Innigkeit des Empfindungsausdrucks machen sie zu einer der interessantesten Erscheinungen der heutigen Bühne. Wie ihre Freundin Sarah Bernhardt ist sie zugleich noch Malerin und Schriftstellerin, diese zeichnet sich noch überdies in der Bildhauerei aus.

Sarah Bernhardt wurde im Kloster Grandchamps zu Versailles erzogen, studirte dann am Conservatoire, betrat an der Porte St. Martin die Bühne, glänzte sowohl hier, wie am Odeon, bis sie 1872 am Theater français Aufnahme als Sociétaire fand. Sie ist ohne Zweifel die genialste Schauspielerin des heutigen Frankreich, eine Schauspielerin von großem Stile zugleich, von einem hohen Selbstgefühle erfüllt, das jeden Vergleich, jede Unterordnung unter eine andere Größe ihres Gebiets, auf ihre Eigenthümlichkeit trotzend, stolz von sich ablehnt. Ebenso groß, wie ihre Gestaltungskraft, ist die Dämonie der Leidenschaft, mit der sie ihre Gestalten erfüllt. Von einem brennenden Streben nach Ruhm und Gewinn beseelt, ist sie wie ihre Vorgängerin die Rachel nach Amerika gegangen, um diese in ihren Erfolgen zu überbieten. Doña Sol in Hernani, Mademoiselle de Belle Isle, Doña Maria in Ruy Blas, Miß Clarkson in l'Etrangère, Phèdre, Alkmène im Amphytrion und Berthe de Savigny in der Sphinx zählen zu ihren vielen Triumphen.

Obschon das französische Drama in letzter Zeit etwas von der Höhe herabgeglitten ist, welche es früher in der Literatur dieses Landes einnahm, so steht es hier doch noch heute in höherem literarischen Ansehen, als in allen übrigen Ländern. Dies läßt sich recht deutlich an der Menge der auch in diesem Jahrhundert wieder über beide erschienenen Schriften erkennen, auf deren wichtigste ich im Laufe dieser Darstellung schon hinweisen konnte. Besonders ist der Geschichte des Dramas und des Theaters eine immer steigende Aufmerksamkeit zugewendet worden und zwar nicht blos in den die ganze Poesie oder Literatur umfassenden Werken, sondern auch in einer Menge von Specialschriften, die oft auf den sorgfältigsten und eingehendsten Untersuchungen beruhen. Fängt man doch jetzt sogar an, die Geschichten einzelner Theater, selbst der Provinz, zu gesonderter Darstellung zu bringen. So erschienen erst in den letzten Jahren von Adolf Favre: Les Clercs du Palais, von Adolphe Jullien: Le théâtre de Madame de Pompadour und La comédie à la cour de Louis XVI.; von Eugène d'Ariac: Le théâtre de la foire; von Emile Campardon: Les Spectacles de la foire; von Frédéric Favre: Histoire du Théâtre français en Belgique, von Gomourt: Madame Pompadour et le théâtre des petits appartements; von Arthur Heulhard: La foire de St. Laurent; von Georges Lecoq: Le théâtre de St. Quintin; von Bonassins: Les acteurs dramatiques et la comédie française, sowie Les spectacles français et la comédie française und Histoire administrative du théâtre français. Nicht minder verdient hier Erwähnung, was auf dem Gebiete kritischer Ausgaben älterer dramatischer Schriftsteller und hiermit verbunden auf dem der Biographie dieser letzteren geschehen ist. Nur allein in den Jahren 1875—78 erschienen noch von Ed. Fournier: Les Oeuvres complètes de Beaumarchais; von L. Moland: Colin d'Harville, Théâtre, sowie Théâtre de Lafontaine; von Georges d'Heylli: Théâtre de Marivaux, sowie Oeuvres de Regnard; von L. Moland: Théâtre de la Révolution, Choix de pièces; von Fournier: Théâtre de Marivaux; von L. Moland: Théâtre de Picard. — Auch an theatralischen Werken hat es, wie wir gesehen, in dieser Zeit nicht gefehlt. Am reichsten aber entwickelte sich die Kritik und die theatralische Statistik, jene in einer ungeheuren Menge von Zeitschriften, diese in einer immerhin beträchtlichen Zahl von Almanachen, Annalen &c.

Von ersteren müssen zuerst die 1818 entstandenen beiden Journale Le conservateur und La Minerve française erwähnt werden. Beide gingen jedoch schon 1820 ein, weil sie sich nicht der jetzt wieder eingeführten Censur unterwerfen wollten. Jenes war das Organ von Chateaubriand, Lamartine und Fievée; dieses das von Benj. Constant, Jouy, Etienne. 1819 folgte der Constitutionel, an welchem S. Beuve sich in so bedeutender Weise als kritische Autorität bewährte. Seine hier veröffentlichten kritischen Aufsätze sind in den Causeries du lundi enthalten. Gleichzeitig traten Victor Hugo und Soumet mit Le conservateur littéraire hervor, welcher bis 1828 bestand; 1820 die bis 1829 bestehenden Annales de la littérature. De Quincy, Rémusat, Nodier u. A. gehörten zu ihren Mitarbeitern. Ihnen reihte sich 1824—31 Le Globe, gegründet von Pierre Leroux und Dubois, an; 1825 die Revue brittanique und die von Guizot, Rémusat und Broglie gegründete Revue française (1830), 1826 aber der Figaro, an welchem Jules Janin*), Paul Lacroix, Alphonse Royer, Gozlan, Alphonse Carré und seit der Julirevolution auch Sandeau und George Sand kritisch-literarisch betheiligt waren. Er ging 1833 ein, erstand aber 1837 in veränderter Form. Eine der bedeutendsten literarischen Zeitschriften der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts war ferner die Revue de Paris. Von Véron 1829 gegründet, bestand sie bis 1845. Die geistvollsten Schriftsteller der Zeit, Benj. Constant, Lamartine, Delavigne, St. Beuve, De Vigny, De Musset, Scribe, Alex. Dumas, Sue u. v. a. waren an ihr betheiligt. Auch die Revue des deux Mondes, welche sie endlich verdrängen sollte, trat in diesem Jahre ins Leben. Sie gewann aber erst unter Buloz vom Jahre 1831 an eine festere Gestalt. Sie schlug eine freisinnige, doch fest am Constitutionalismus festhaltende, und dabei philosophisch-vornehme Richtung ein, in ihren Spalten die Elite der französischen Schriftsteller vereinigend. About, Augier, Balzac, Barbier, Chasles, Dumas, Feuillet, Eug. Delacroix, Forçade, Th. Gautier, Gozlan, A. Geoffrey, Guizot, Pierre Leroux, Littré, Loménie, Magnin, Merimée, Musset, Nisard, Nodier, G. Sand, Sandeau, Sue ꝛc. ꝛc. gehörten zu ihren Mitarbeitern. — 1835 folgte die Nouvelle Minerve, welche bis 1838 bestand, und an welcher Charles Comte, Lemercier und Odilon Barrot

*) Von Jules Janin erschien 1879 eine Auswahl der Critiques dramatiques.

arbeiteten, 1836 wurden die beiden großen Blätter La Presse und Le siècle gegründet. Bei jener waren die literarischen Interessen hauptsächlich durch Théophile Gautier und Alexandre Dumas, bei diesem durch Desnoyers vertreten. — Von 1841—49 gaben Pierre Leroux, G. Sand und Louis Viardot die Revue indépendante heraus. M. de Villemésant rief 1854 den neuen Figaro ins Leben, welcher eine so wichtige Rolle in der Journalistik zu spielen bestimmt war. Im Jahre 1878 aber übten, nach den Annales du Théâtre von Ed. Noël und Edm. Stoullig, 58 größere Journale in Paris die Theaterkritik aus, von denen ein großer Theil erst inzwischen entstanden war. Hier folgt die Liste derselben mit Angabe der darin die Kritik damals ausübenden Schriftsteller:

1) Journale, welche Besprechungen der Neuigkeiten am Tage nach der Aufführung bringen:

Assemblée Nationale; L. Stapleaux.
Bulletin français; Armand Silvestre.
Charivari; Pierre Véron.
19. Siècle; Bréban.
Entr' acte; Achille Denis und Bourgeat.
Evènement; Albert Wolff.
Figaro; Auguste Vitu.
France; Henri de Lepommeraye.
Gaulois; François Oswald.
Gazette de France; Dancourt (Adolphe Racot).
Lanterne; Pourcelle.
Liberté; Punch (Gaston Bassy).
Marseillaise; Edmond Lepelletier.
National; Edm. Stoullig.
Paris-Journal; Henri de Pène.
Petit Caporal; Jules Amigues.
Petit Journal; Emile Abraham.
Petit Moniteur; Gustave Claudin.
Petit National; Edm. Stoullig.
Petit Parisien; Lucien Debroas.
Petite Presse; Vitor Cochinet.
Rappel; Henri Maret.
Soir; Alphonse Defère (M. Duchemin).
Soleil (Jules Guillemot),
Télégraphe; Louis Ulbach.

Temps; Lereboullet.
Voltaire; Raoul Taval (Raoul Toché).

2) Journale, welche in Feuilletons und wöchentlich darüber berichten.

Constitutionel; Hippolyte Hostein.
Défense; Paul de Margaliers (Paul d'Arlhac).
19. Siècle; Henri Fouquier.
Estafette; Armand Silvestre.
François; Louis Moland.
Indépendance Belge; Alexandre de Lavergne u. Gaston Bérardi.
Journal des Débats; Clément Caragual.
Journal officiel; Alphonse Daudet.
Liberté; Albert Delpit.
Messager de Paris; Eugène Tassin.
Monde; Benet.
Moniteur universel; Paul de St. Victor.
National; Théodore de Banville.
Nord; Gustave Bertrand.
Ordre; Jacques Amigues.
Patrie; Eduard Fournier.
Pays; Georges Maillard.
Presse; Jules Claretin.
République française; Jean Gustave Bertrand.
Siècle; de Biéville.
Temps; Francisque Sarcey.
Union; Daniel Bernarnd.
Voltaire; Emile Zola.
Courrier d'Etat; Edm. Stoullig.
Illustration; Savigny (Henri Lavoix).
Monde illustré; Charles Monselet.
Journal illustré; Darcourt (Ch. Réty).
Paris-Théâtre; Félix Jahyer.
Revue Théâtrale; Edm. Benjamin und Paul Ginisty.
Univers illustré; Gérôme (Kaempfen).

3) Revues.

Correspondant; Victor Fournel.
Revue des deux Mondes; F. de Lagenevais.
Revue politique et littéraire; Maxime Gaucher.
Revue de France; Edouard Thierry.

Druck von Emil Herrmann sen., Leipzig.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

☛ Vollständig in drei Bänden. ☚

Geschichte des neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Zweiter Band.

Zweite Hälfte.

Das neuere Drama der Engländer.



Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1882.

Geschichte
des
neueren Dramas.

Von
Robert Prölß.

Zweiter Band.

Zweite Hälfte.
Das neuere Drama der Engländer





Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1882.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.

Inhalt.

Das neuere Drama der Engländer.

I.

Entwicklung der Sprache und des nationalen Geistes.

Angelsächsische Eroberung. — Einwirkung des Christenthums. — Angelsächsische Literatur. — Die Normännische Eroberung. — Kampf der französischen und angelsächsischen Sprache. — Die neue englische Sprache. — Nationalcharakter. — Der englische Geist in der Poesie. — Chaucer. — Einfluß der Italiener. — Die Reformation.

Die Bewohner der britischen Inseln gehörten zur Zeit der römischen Besitzergreifung einem der celtischen Zweige des indo-germanischen Stammes an. Schon damals scheinen jedoch, sowohl in Schottland, wie in Irland, scandinavische Elemente eingedrungen gewesen zu sein, auf welche Warton*), in Uebereinstimmung mit anderen Forschern, die daselbst herrschenden religiösen Anschauungen, sowie die von Skalden verbreiteten Sagen und Dichtungen und verschiedene Städte- und Menschennamen zurückgeführt hat.

Die Stärke der Stammeseigenthümlichkeit der Anwohner war eine so große, daß ihre Sprache von der der Römer nicht zu verdrängen war, daß sie von dieser nur einen kaum merklichen Einfluß erfuhr. Wenige Wörter der späteren Sprachen des Landes weisen unmittelbar auf die Invasion der Römer zurück.

Letztere blieben aber nicht die einzigen Eroberer desselben. Vielmehr waren sie es nur zu bald selbst gegen neue Eindringlinge vom Norden und vom Süden her zu vertheidigen genöthigt; dort gegen Picten und Scoten, hier gegen die raublustigen Angriffe der Sachsen. Die Bewegung, welche die germanischen Völker damals ergriff, nöthigte

*) The history of English poetry from the close of the 11th century to the commencement of the 18th century. London 1840.

die Römer, den lästig gewordenen Besitz wieder aufzugeben. Die Briten, von den Scoten bedrängt, riefen nun selbst die auf der cymbrischen Halbinsel und an der Elbemündung angesessenen Völker, Jüten, Angeln und Sachsen, zu Hülfe, welche, in großen Massen dann nachdrängend, nach hundertfünfzigjährigem, hartnäckigen Kampfe sich zu Herren Britanniens machten und dessen Bewohnern ihre Sitten und Sprache und ihre religiösen Gebräuche aufdrängten. Die angelsächsische Sprache selbst erfuhr dabei nur geringe Veränderungen. Blos die Namen der Flüsse, Berge und Städte und einige Bezeichnungen von Geräthschaften des häuslichen Lebens weisen auf celtischen Ursprung zurück. Auch ihre Gesänge brachten die neuen Herren ins Land, die sich nun längere Zeit durch bloße mündliche Ueberlieferung lebendig erhielten und noch weiter ausbildeten.

„Ein einziger Stamm der Germanen" — heißt es bei Bernhard ten Brink — „erklomm in jener frühen Zeit eine höhere Stufe epischer Dichtung, eine Stufe, die in der Mitte liegt zwischen der in einzelnen Völkern lebenden Epik und dem Epos, wie es im höchsten Sinne bei den Griechen, unter weniger günstigen Bedingungen und daher weniger menschlich schön, jedoch ebenso kräftig, sich in Frankreich entwickelt hat. Dieser Stamm war derselbe, der Britannien eroberte".*) Die Beowulfsage, von den Angeln nach England herübergebracht, fand hier den günstigsten Boden zu ihrer Entwicklung, die erst durch die Einführung des Christenthums unterbrochen wurde. Lange nachdem dieses bereits bei den Iren Wurzel gefaßt, ward es gegen Ausgang des 6. Jahrhunderts durch römische Missionäre auch bei den englischen Stämmen eingeführt.

Um der christlichen Lehre eine raschere Verbreitung zu geben, hatte die römische Kirche sich die doppelte Aufgabe gestellt, die alten, aus dem Geiste des Heidenthums zur Entwicklung gekommenen Culturen zu vernichten und eine neue, dem Geist des Christenthums, wie sie dieses verstand oder aufzufassen für nützlich fand, entsprechende Cultur an deren Stelle zu setzen. Das erste war freilich das Leichtere, nahm aber doch in den von der römisch-griechischen Bildung beherrschten Ländern eine ungleich größere Kraft, ungleich mehr Zeit in Anspruch, als bei den germanischen Völkern, deren Bildungszustand noch

*) Geschichte der englischen Literatur. I. Th. S. 21. Berlin 1877.

ein sehr niedriger war. Auch entsprach der geistige Gehalt der christlichen Lehre durch seine Beziehung auf das Gemüthsleben dem vorherrschenden Zug dieser Völker. Wenn daher in Spanien die Vernichtung der römisch-griechischen Bildung lange für die fast ausschließliche Aufgabe der Kirche von der Geistlichkeit angesehen werden konnte, vermochte diese hier umgekehrt in um so größerem Umfange der zweiten jener beiden Aufgaben sich zuzuwenden. Wie sehr dies jedoch von der Individualität der mit der Ausbreitung der christlichen Lehre beauftragten Missionäre und von der Natur und dem Charakter der einzelnen germanischen Stämme abhängig war, läßt sich aus dem Vergleiche dieser Verhältnisse im damaligen England mit denen des benachbarten Irland erkennen. Während das hier ungleich früher eingedrungene Christenthum einen mönchisch-ascetischen, wenn auch dabei auf Unabhängigkeit dringenden Charakter gewonnen hatte, und in Gebet, Fasten, Arbeit, Enthaltsamkeit und Buße den einzigen Beruf des ganz nur auf das Jenseits gerichteten Lebens sah, bildete sich bei den angelsächsischen Bewohnern Englands eine freiere und doch dabei innerliche Auffassung des Christenthums aus, welche über der Sorge für das Jenseits die dem Menschen von der Natur gegen das diesseitige Leben auferlegten Pflichten, keineswegs vernachlässigen ließ, sondern sich mit der Entwicklung jeder Art von Cultur, besonders aber der von Wissenschaft und Literatur vertrug, ja selbst dazu aufmunterte.

Gewiß hatten die von Italien ausgesendeten Missionäre hierbei ein hervorragendes Verdienst, kaum minder aber auch die eigenartige Natur des angelsächsischen Volkes, bei welchem der Geist des Christenthums so rasch tiefe Wurzeln schlug, während es sich dem mechanischen Gottesdienst der finstern irischen Mönche, die ebenfalls das Land im Bekehrungseifer durchzogen, mit Ausnahme von Northumberland, fast allenthalben verschloß.

So wurde denn England früher als andere Länder der Sitz einer neuen Bildung, die sich von hier auch auf sie übertragen sollte. Denn als die Kenntniß der klassischen Literatur in fast allen Ländern Europas, selbst in Italien, abzusterben begann, ward sie von Angeln und Sachsen, die sie doch selbst in Rom erst erworben und von gelehrten Ausländern zugetragen erhalten hatten, weiter gepflegt und mit glücklicher Begabung zu eigenen Schöpfungen verwendet, so daß sie die Lehrer ihrer Lehrer zu werden vermochten. Eine Menge

Klöster und Abteien entstanden, welche jede Art der Wissenschaft pflegten, jede Art der Cultur zu fördern suchten. Von ihnen wurden vor allen Canterbury und York berühmt. Dort war Erzbischof Theodor aus Tarses, hier Bischof Eckbert um die Pflege der lateinischen und griechischen Sprache bemüht. Die Werke der Griechen und Römer wurden mit Eifer in fernen Ländern gesammelt. Auch Weremouth, Malmesbury, St. Albans, Yarrow, Worcester und Westminster zeichneten sich hierin aus.

Von den Männern, welche auf diese Weise unter kirchlichem Einflusse eine neue Literatur zu begründen, eine neue Dichtung ins Leben zu rufen versuchten, mögen nur Ceolfrid, Beda und Alkuin genannt werden. Mit Alkuin, den, wie bekannt, Karl der Große zu seinem Bildungswerke herbeirief, neigte die Blüthe der angelsächsischen Dichtung sich schon dem ihr durch die Invasionen der Dänen drohenden und dann auch bereiteten Untergang zu. Alfred vermochte nur dem südwestlichen Theil des angelsächsischen Reiches die volle Selbständigkeit zu erhalten. Doch wurde nach geschlossenem Frieden die Culturarbeit mit neuem Eifer, aber in einem andern, wenn auch nicht minder bedeutendem Sinne begonnen. Jetzt kam die Prosa zur Ausbildung, was die Verdrängung des Lateinischen als Geschäfts- und Gerichtssprache vorbereitete. Kaum minder wichtig, weil für die Stärke, die die Entwicklung des nationalen Geistes gewonnen, schon damals Zeugniß ablegend, aber war: daß hier, ebenfalls wieder zuerst von allen Ländern Europas, sich eine Art von Geschichtschreibung in der Nationalsprache zu entwickeln begann. Allein auch diese Blüthe starb während der Kämpfe hin, welche die Angelsachsen aufs Neue, zuerst mit den Dänen, denen sie endlich doch völlig erlagen, sodann mit diesen gemeinsam mit einem neu herandringenden gewaltigen Gegner, den Normannen, geriethen. Die Schlacht bei Hastings, 1066, machte Wilhelm den Eroberer, den Herzog der Normandie, zum Herren des Landes.

Die Normannen, ein norwegischer Volksstamm, hatten durch ihre räuberischen Einfälle in Frankreich sich endlich den gesetzlich zuerkannten Besitz jenes nach ihnen benannten Herzogthums ertrotzt. Mit dem Christenthum nahmen sie aber auch die Cultur und Sprache der unterworfenen Landstriche an, jedoch nicht, ohne den beiden letzteren den Stempel ihres Geistes aufzudrücken. Er wurde sogar zu einem Ferment in dem Bildungsproceß des französischen Geistes überhaupt.

dessen glänzendste Vertreter sie wurden. Sie riefen den ritterlichen Geist jener Zeit, eine neue ritterliche Dichtung ins Leben. Die Seele jener geistigen Bewegung, aus welcher die Kreuzzüge hervorgingen, die Hauptstützen der römischen Kirche, gründeten sie in der Klosterschule zu Bec der scholastischen Wissenschaft eine neue Centralstätte. Sie wurden aber auch die Wecker des nationalen Bewußtseins im französischen Volk.

Seit lange hatten Beziehungen zwischen der Normandie und England bestanden. Die wißbegierige englische Jugend studirte in Bec, die Söhne des englischen Adels gewannen ihre Ausbildung am Hofe von Rouen. Die Eroberung des also befreundeten Landes mußte den Normannen um so leichter werden, als sie daselbst als Vertreter des Interesses der Kirche erschienen. Normännisch-französische Bischöfe, Aebte und Mönche zogen mit ihnen hier ein; ein normännisch-französischer Adel drängte den heimischen aus seinem Besitz; die normännisch-französische Sprache wurde bei Hofe, auf den Burgen und nur zu bald auch in den Gerichtshöfen, ja selbst im Parlamente gesprochen, eine normännisch-französische Bildung schlug in dem eroberten Land ihren Sitz auf.

So vollständig diese Unterwerfung und Besitzergreifung aber auch war, so erhielt sich doch neben dem eingedrungenen das angelsächsische Element. Noch lange blieb die angelsächsische Sprache ganz unvermischt neben der fremden bestehen. Eine angelsächsische Volkspoesie lief neben der normännisch-französischen her. Ja, als sich allmählich die beiden Völker einander näherten, sich mit einander verbanden und ihre Sprache mit einander verschmolz, war es der Geist des Angelsächsischen, der dabei obsiegte.

Macaulay*) hält die Ertheilung der Magna Charta für den Ausgangspunkt jener Versöhnung. Mit der ertrotzten Gründung eines neuen Parlaments unter Heinrich III. aber ward sie erst vollständig. Damals bestanden die beiden Sprachen noch getrennt von einander, da dieser Fürst seine Proclamation vom 18. October 1258 zugleich in französischer und englischer Sprache veröffentlichen ließ. Aber der Charakter beider hatte sich doch schon verändert. Bereits unter

---

*) Die Geschichte Englands seit der Thronbesteigung Jacobs II. 2. Aufl. Leipzig 1856.

Eduard III. wurde in den lateinischen Schulen das Französische durch das Englische ersetzt. 1362 trat dieses wieder als Gerichts- und Parlamentssprache an die Stelle des ersteren. Unter Richard II. wurde die Kenntniß der französischen Sprache von den Gebildeten schon merklich vernachlässigt, und mit dem Anfang des 14. Jahrhunderts war die Verschmelzung beider eine vollständige. Am Ende dieses Jahrhunderts war das Englische sogar Hofsprache geworden. Deutsch ist im Englischen fast jede concretere Bezeichnung, mit Ausnahme der dem Hof- und Staatsleben angehörenden Gegenstände, französisch sind dagegen fast alle Abstracta; deutsch ist die Flexion und Betonung der Wörter, französisch dagegen die Wortfolge. Aus französischen Wörtern allein vermag man im Englischen schwer einen Satz zu bilden, was doch aus deutschen Wörtern in größerem Umfange geschehen kann. Man nimmt an, daß fünf Achtel des gegenwärtigen Sprachschatzes der englischen Sprache deutschen Ursprungs sind.

Die Stärke und Kraft der angelsächsischen Stammeseigenthümlichkeit ergiebt sich hieraus allein. Doch wird man bei der Verschmelzung beider Völker das franco-normännische Element darum noch nicht zu gering anschlagen dürfen. Die ausgezeichneten Eigenschaften des normännischen Stammes verbürgen dies hinlänglich. Auch waren beide Völker ja nur verschiedene Zweige eines und desselben Stammes, und was die Sprache betrifft, so wird man den Vorsprung zu berücksichtigen haben, den die Entwicklung des französischen Geistes, der französischen Dichtung damals vor der englischen voraus hatte. Daher auch die sich von nun an entwickelnde englische Literatur lange unter dem Einfluß der französischen blieb, ohne auf diese vorerst eine beträchtliche Rückwirkung ausüben zu können.

Dagegen eilten die Engländer in der Entwicklung des nationalen Geistes allen neueren Völkern Europas voraus. Er ging bei ihnen verstärkt aus den Eroberungskriegen ihrer Könige in Frankreich, aus den Kämpfen der letzteren mit dem Adel, wie aus denen der beiden Rosen hervor. Die Freiheiten des Volkes waren davon nur wenig berührt worden. So groß die Macht seiner Fürsten auch war, so fand sie in den Rechten des Parlaments, sobald sie diese zu beschränken oder zu vergewaltigen versuchte, doch ihre Schranke. Es hat England durchaus nicht an gewaltthätigen Regenten gefehlt. Ihre Uebergriffe wurden aber immer zurückgewiesen, wo es sich nicht blos

um das Recht und die Freiheit des Einzelnen, sondern um die Rechte und Freiheiten der ganzen Nation handelte. Der Einzelne freilich blieb ihrer Willkür dafür um so schutzloser überlassen.

Drei Grundrechte waren es, welche die Nation gegen den ausgedehnteren Mißbrauch des Königthums schützten: Das Recht der Gesetz- und das der Steuerbewilligung, sodann die Befugniß, die Räthe und Beamten der Krone für die Ausübung der Gesetze verantwortlich zu machen. Macaulay legt noch überdies ein großes Gewicht auf die Verfassung des erblichen englischen Adels, welche gewährleiste, daß diesem fortwährend neue Mitglieder aus dem Volke gewonnen würden, während viele seiner Mitglieder dafür wieder zurück in das Volk träten. „Jeder Gentleman konnte Pair werden. Der jüngere Sohn eines Pairs aber war nur ein Gentleman."

Als bei den übrigen Völkern die beschränkten Monarchien des Mittelalters sich mit Hülfe stehender Heere in unbeschränkte verwandelten, war es England allein, welches kraft seines Rechtes der Steuerverweigerung, bei sich dies verhinderte, die Volksfreiheiten rettete und die der Monarchie gezogenen Schranken aufrecht erhielt. Zweierlei kam ihm zu Statten dabei: die insulare Lage des Landes, welche es erleichterte, sich zu seiner Sicherheit nach Außen mit einer die innere Freiheit nicht bedrohenden Seemacht begnügen und von der Errichtung eines stehenden Heeres absehen zu können, sowie der Wohlstand, dessen die Nation seit Heinrich III. genoß.

Die Poesie entwickelte sich, wie schon angedeutet, zunächst nach den in den Lais, Romanen und Novellen gegebenen französischen Vorbildern. Die nationale Eigenthümlichkeit aber wahrte auch hierbei ihr Recht. Später trat noch die romantische Stoffwelt der Araber, Spanier, Italiener dazu. Mit phantasievoller Stofffreude ergriff der englische Geist die Mannichfaltigkeit der auf ihn eindringenden fremden Welt, die er bald mit Humor, bald mit sittlichem Ernst, lange nur unbeholfen, meist aber mit einem scharfen Blick für das Detail der Natur und der Wirklichkeit zu einem bald nur schlicht bürgerlichen, bald aber auch höheren und dabei sinnigen Ausdruck brachte. „Der Engländer liebt es — sagt ten Brink (a. a. O. 410) — aus dem Vollen zu schöpfen. Der Lärm des Lebens, die Fülle des Thatsächlichen verwirrt ihn nicht, sie reizt im Gegentheil seine geistige Spannkraft. Er liebt es, sich in einem Labyrinth zu orientiren, sich im Ueberfluß häus-

lich einzurichten. Nur auf breitester, realistischer Grundlage gedeiht seine Kunst. Seine Lebensweisheit beruht auf einer ausgedehnten Reihe von Einzelbeobachtungen, sein Staatsrecht auf Präcedenzfällen, seine Politik ist ganz Tradition."

Chaucer ist derjenige Dichter Englands, welcher in der Anlehnung an das Fremde die nationale Eigenthümlichkeit zuerst zu einem freieren und bedeutenderen, ja in Bezug auf das Volksthümliche fast mustergiltig zu nennenden Ausdruck brachte. Ein Kenner des klassischen Alterthums sowohl, wie der damaligen französischen und italienischen Literatur, die er in ihrer Heimath selber studiert, bearbeitete er verschiedene ihrer Dichtungen und übte besonders durch seine von Boccaccios Decamerone angeregten und unvollendet gebliebenen Canterbury Tales (um 1393), einem ganz aus englischem Geiste geborenen Werke voll frischester Lebensbeobachtung und ächtem und dabei quellenden Humor, eine außergewöhnliche, nachhaltende Wirkung aus. Sammelwerke dieser Art erschienen schon früher in England, so The process of the sevyn sages und die englischen Gesta romanorum, doch keines von einer ähnlichen Kraft der Farbe, keines von dieser zwar ganz naiven und realistischen, aber dabei künstlerischen Gestaltungskraft, keines das sich den Fesseln der Scholastik in gleichem Umfang entrungen hätte. Chaucer hatte dem englischen poetischen Geiste damit eine neue Bahn eröffnet, eine neue Richtung gegeben. Keiner seiner unmittelbaren Nachfolger hat ihn auf seinem Wege aber nur annähernd erreicht, weder Gower noch Occleve, noch der ihm an Talent und an umfassender literarischer Bildung noch am nächsten stehende Lydgate, der ebenfalls wieder als Bearbeiter eines Boccaccio'schen Werkes erscheint, aber nicht eines volksthümlich nationalen, sondern, mit Beihülfe einer französischen Uebertragung, des in lateinischer Sprache geschriebenen: De casibus virorum et feminarum illustrium. Chaucer eilte in seinem Lande der Zeit um mehr als ein Jahrhundert voraus. Selbst die Nachahmungen italienischer Dichter verlieren sich wieder und wenn sich auch hier und da ein von dorther kommender Einfluß, wie z. B. in verschiedenen der damals erscheinenden bukolischen Dichtungen zeigt, kommt er meist nur von den in lateinischer Sprache geschriebenen Werken dieser Art und ist dabei fast immer durch Frankreich vermittelt.

Unter Heinrich VIII. tritt zwar directer Einfluß national ita-

lienischer Dichtung in den Sonetten Lord Surrey's wieder hervor, welche eine reichere Nachfolge aus der englischen Aristokratie hatten. Allgemeiner aber wird das Studium der italienischen Sprache erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Jetzt erscheint fast gleichzeitig mit Chaucer's Canterbury tales, Gower's Confessio amanti, Lydgate's Troy-book in neuen prachtvollen Ausgaben eine ganze Reihe italienischer grammatischer Werke, wie Principal rules of the italian grammar with a dictionarie for the better understanding of Boccase, Petrarche and Dante, gathered into this tongue by William Thomas.*) Ihnen folgten Uebersetzungen italienischer Novellensammlungen, welche neben den schon früher erwähnten ähnlichen Werken und den alten Sagenbüchern La morte d' Arthur und The seven wise masters die hauptsächlichsten Quellen der romantischen Dramen der Shakespeare'schen Zeit bildeten. Als früheste nennt Warton (III. 382.) The hundred mery tayles (1557), eine Bearbeitung der unter dem Titel: Les cent nouvelles, um 1500, in französischer Sprache erschienenen Novellensammlung, welcher 1566 William Paynter's: Palace of pleasure folgte, der 60 Novellen von Boccaccio und eine große Zahl anderer von Bandello enthält, denen aber zum Theil nur die Bearbeitungen des Franzosen Belleforest zu Grunde liegen. Gleichzeitig erschienen „Certaine tragicall discourses by Geffraie Fenton“ ebenfalls dem Italienischen nachgebildet, sowie 1571 The forest von Thomas Fortescue, welcher einer spanischen Bearbeitung italienischer Novellen folgte. Ihm reihte sich 1580 eine Uebersetzung Bandello'scher Novellen von W. W., 1585 George Whetstone's Heptameron, 1587 die Tragical tales von Turberville, 1589 The Chaos of histories, 1596 The Orator von Alexander Sylvain an.

Die Ursachen, warum das Vorbild Chaucer's unmittelbar so geringe Nachfolge hatte, lagen zum Theil in den kirchlichen Verhältnissen der Zeit. Nachdem schon Roger Baco auf das Studium der Natur, als eine der wichtigsten Quellen menschlicher Erkenntniß, hingewiesen hatte und energisch für eine Reform der Kirche aufgetreten war, wurde letztere von Wikleff wieder aufgenommen. Er forderte energisch zu einer Reini-

*) Siehe darüber: Thomas Warton, History of English poetry from the close of the 11th century to the commencement of the 18th century. London, 1840. III. p. 374.

gung der christlichen Glaubenslehre von menschlichen Zusätzen auf, verwarf verschiedene ihre Glaubensartikel und bahnte auf diese Weise bereits eine Reformation der Kirche an, wobei er auch außerhalb Englands zahlreiche Anhänger fand. Die Hierarchie setzte zwar die Verwerfung seiner Lehre bei der Universität Oxford durch, wagte jedoch nicht, ihn in seiner Stellung als Geistlicher anzutasten, theils wegen seines Anhangs im Volk, theils wegen des Schutzes, den ihm die Regierung zu Theil werden ließ, weil er zugleich als Verfechter der nationalen und der königlichen Rechte gegen die Anmaßungen des päpstlichen Stuhles und des Klerus auftrat. Seine Lehre wirkte auch nach seinem Tode (1384) noch fort, wie die von Huß ausgehende Bewegung ja wesentlich auf ihr mit beruht, daher die Verurtheilung dieses letzteren auf dem Concile zu Constanz (1415) zugleich mit einer Verurtheilung der Lehre Wikleff's verbunden war. Trotz der Verfolgungen, welchen die Anhänger derselben (Wiklefiten und Lollharden) jetzt ausgesetzt waren, hielten sie doch an ihr fest, so daß die später von Luther ausgehende Reformation bereits vielfach den Boden für sich bereitet fand. Doch gelang es der englischen Geistlichkeit um so mehr, den sich in diesen Bewegungen ankündigenden Geist einer neuen Zeit in Kirche und Wissenschaft vorerst zurückzudrängen und ihm die aufgefundenen neuen Quellen der Erkenntniß abzugraben, als die gerade damals ausbrechenden Kämpfe der beiden Rosen ein noch dringenderes Interesse heraufbeschworen. Wie rasch und tief man durch diese Bemühungen, welche durch die Trägheit der Mönche und Geistlichen nicht wenig begünstigt wurden, wieder in's tiefere Mittelalter zurücksank, läßt sich aus der Thatsache erkennen, daß unter der Regierung Heinrich's V. die Universität von Cambridge, um die öffentlichen Gebete und Epistel anfertigen zu können, einen Italiener, Namens Cajus Auberius, anstellen mußte und die Universität Oxford 1468 dem Bischof von Lincoln, Chadworth, für seine Bemühungen um die Wiederherstellung des lateinischen grammatikalischen Unterrichts dankte, welcher seit länger an dieser Anstalt darnieder gelegen habe und ganz vergessen gewesen sei.*) Natürlich gab es auch Ausnahmen. Doch fing man erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Bibliotheken wieder mit griechischen und römischen Schriftstellern zu bereichern an.

*) Warton a. a. O. II. 554.

Auch traten auf's Neue einzelne Uebersetzungen griechischer Werke in's Lateinische und lateinischer Schriften in's Englische hervor. Mit Ende des Jahrhunderts aber kamen die classischen Studien allgemeiner in Aufnahme. Etwas später machte sich Wolsey um die Hebung derselben durch die Gründung der Schule von Ipswich verdient. Auch errichtete er Lehrstühle für Rheotrik, humanistische Wissenschaft und für griechische Sprache zu Oxford. Heinrich VIII berief den in Tübingen lehrenden Robert Wakefield für griechische und für orientalische Sprachen nach Cambridge, wo diese Fächer bisher vernachlässigt waren. Doch wurden diese Neuerungen selbst noch damals von der Geistlichkeit heftig bebekämpft, besonders das Studium der griechischen Sprache, was gelegentlich sogar in der Gegenwart des Königs geschah.

Inzwischen wirkte Vieles zusammen, was die Herrschaft der römischen Kirche brechen mußte und der Entwicklung des neuen Geistes zu Hülfe kam. Zunächst die Blüthe von Handel und Gewerbe, die sich unter der geordneten straffen Regierung Heinrich's VII. entwickelt hatte und der Wohlstand, den sie unter der Einwirkung der Entdeckung Amerika's wieder zur Folge hatte. Sodann der erweiterte Gesichtskreis, der sich den erstaunten Blicken durch dieses, die Autorität der Ueberlieferung mächtig erschütternde Ereigniß, sowie durch die Entdeckung einer untergegangenen hochentwickelten Cultur eröffnete. Endlich aber auch die auf ganz neue Ziele hinarbeitende, das Verhältniß des Menschen zur Welt in einem ganz neuen Lichte auffassende humanistische Weltansicht und Lehrmethode, die sich der alten scholastischen feindlich gegenüberstellte, und die Seele von einem auf ihr lastenden Drucke, das Auge wie von einer Binde befreite. Denn all dies zusammen mußte das Lebensgefühl jedes Einzelnen und sein individuelles Selbstgefühl, daher auch das Nationalgefühl, durch das sich der Einzelne mit den Andern zu einer bestimmten Stammesgemeinschaft verbunden wußte, auf's Mächtigste erregen und steigern, sowie den Unternehmungsgeist beflügeln und ihm neue und höhere Ziele anweisen.

Es würde unter diesen Umständen kaum eines weiteren äußeren Anstoßes bedurft haben, damit die alten reformatorischen Ideen auf dem Gebiete der Kirche in England erwachten, jedenfalls aber ist es nicht zu verwundern, daß als die in Deutschland hervortretende reformatorische Bewegung auch zu ihm jetzt herüberdrang, sie hier der Gemüther sich im Sturme bemächtigen konnte. Heinrich VIII., der

wegen seiner anfänglich gegen die Reformation eingenommenen Haltung von Leo X. den Titel Vertheidiger des christlichen Glaubens erhalten hatte, würde allein um seiner Liebe zu Anna Boleyn willen wohl kaum bis zu einem Bruche mit der katholischen Kirche geschritten sein, wenn er sich hierbei nicht in Uebereinstimmung mit einem großen Theil der Nation gewußt, wenn dieser Bruch sich nicht hierdurch zu einer noch weiteren Stärkung der königlichen Gewalt hätte benutzen lassen. Allerdings gerieth dieser Fürst, indem er die kirchliche Macht mit der weltlichen in sich zu vereinigen suchte, in eine Zwischenstellung, welche ihn die beiden feindlichen Parteien abwechselnd zu bekämpfen nöthigte, ohne die eine oder andere doch ganz befriedigen zu können; ein Kampf, der sich auch unter seinen Nachfolgern noch fortsetzte, in welchem das Selbst- und das Freiheitsgefühl, der nationale Geist des Volkes aber nur weiter erstarkte. Mitten in diesem Kampfe wurde nun auch das neue nationale Drama der Engländer geboren. Von ihm theils gehemmt, theils gefördert, entwickelte es sich zwar zu einer von keiner andern Nation wieder erreichten Bedeutung und Blüthe, fand aber auch nach einer nur allzukurzen Herrlichkeit in ihm zuletzt seinen Untergang.

II.

Anfänge des nationalen weltlichen Dramas.

Quellen und Einflüsse des neuen englischen Dramas. — Erste Keime eines weltlichen Dramas. — Anfänge des Lustspiels. — John Heywood. — Nachahmungen und Uebersetzungen lateinischer und italienischer Lustspiele. — Dramen mit kirchlicher Tendenz. — Nicholas Udall. — Anfänge der Tragödie. — John Bale. — Populäre Geschichtswerke. — Thomas Sackville und Thomas Norton — Das gelehrte Drama. — Richard Edwards. — Erneuter Einfluß der Italiener. — John Still. — Die ersten Historien. — Das Lustspiel.

Das neue weltliche Drama hat sich in England aus zwei verschiedenen Quellen unter noch mannichfachen anderen Einflüssen und Einwirkungen entwickelt. Diese Quellen waren das mittelalterliche Drama in seinen verschiedenen Formen und das alte classische griechisch-römische Drama. Die übrigen Einflüsse kamen ihm theils von dem Geiste der Renaissance, theils von dem der Reformation. Wie aber

der reformatorische Geist nur noch dazu diente, den nationalen Geist des englischen Volkes weiter zu kräftigen, so überwog in jenem Bildungsprocesse sein Einfluß auch wieder denjenigen der Renaissance, so waren die Formen des heimischen mittelalterlichen Dramas doch noch maßgebender dabei, als die des altclassischen und des diesem nachgebildeten romanischen Dramas. Gewiß würde es möglich gewesen sein, auch ohne Einfluß der Renaissance, nur aus den Formen des mittelalterlichen Dramas, ein neues, dem neuen Geiste der Zeit entsprechendes weltliches Drama zu schaffen, wie ja in ihm die Keime dazu schon seit länger mehr und mehr sichtbar wurden. Nie aber würde es dann die Gestalt gewonnen haben, in der es uns heute vorliegt und die es in Shakespeare's Händen gewonnen hat. In einem wie starken Gegensatz selbst noch dessen Drama zu dem der Alten und zu dem Drama der romanischen Völker steht, so ist es der Renaissance doch mehr, als man auf den ersten Blick vielleicht anzunehmen bereit ist, verschuldet. Es ist eine vielverbreitete Meinung, daß das mittelalterliche Drama der Engländer sich nur in den Formen der Miracle- und Moralplays, der pageants und höfischen Festspiele entwickelt und es ihm trotz des realistisch volksthümlichen Zugs, der mehr und mehr in den verschiedenen Formen desselben hervortrat, an rein weltlichen realistischen Spielen gefehlt habe, wie wir sie bei Italienern und Franzosen in den Farsen doch vorfanden; wenn man dafür auch keine weiteren Gründe hat, als den Mangel an jeder historischen Ueberlieferung. Doch sind selbst die Nachrichten, die wir von den höfischen Festspielen, den Interludes, haben, so unbestimmt und so kärglich, daß wir über Form und Charakter dieser Spiele kaum etwas Bestimmteres aussagen können. Es ist keineswegs ausgemacht, daß sie alle ausnahmlos von einem allegorischen Charakter gewesen sein müssen. Dagegen ist es bezeugt, daß schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts Professions-Schauspieler in den Städten, ja selbst in Abteien und Klöstern spielten, daß zu Heinrich's VI. Zeit, als die Moralplays doch erst im Entstehen begriffen waren, schon Histrionen das Land durchzogen. Sollten diese wirklich nur immer Miracleplays gespielt haben? Sollten die Players und Interludentes Richard III., die players of interludes Heinrich's VIII. und seiner Barone immer nur allegorischen Charakters gewesen sein? Denn damals hielten sich schon die Lords Ferrer, Clinton, Oxford, Buckingham und der Herzog von

Northumberland solche Spieler, welche zugleich das Recht in fremden Häusern zu spielen und im Lande herumzureisen besaßen, und auch der Spieler der Städte Coventry, Wycombe, Milend, Wyneborne, Kingston, Essex wird damals gedacht.

1303 war den Geistlichen allerdings schon verboten worden, Mirakelspiele zu spielen. Doch nicht nur, daß diese Verbote nicht allenthalben befolgt wurden, sehen wir auch noch die Bürgergilden, die Parish-Clerks, die Choristers und Chorknaben mit dafür eintreten, und den Erwerbsschauspielern gelegentlich das Recht derartige Stücke zu spielen absprechen, was z. B. aus einer Eingabe der Choristers von St. Paul in London an Richard II. im Jahre 1378 hervorgeht, in der diese den König ersuchen „unwissenden und unerfahrenen Personen die Darstellung von Stücken der heiligen Schrift zu verbieten, da solches zum großen Nachtheil der Geistlichkeit geschehe, welche große Summen auf diese für das bevorstehende Weihnachtsfest vorbereitete Darstellung verwendet hätte“.

Schon frühe zeigten die englischen Miracle- und Moralplays, sowie auch die Pageants weltliche, realistische Elemente. Die heiligen und die allegorischen Figuren gewannen eine immer realistischere und naturalistischere Ausführung. Auch das Stoffgebiet der Miracleplays wurde durch die Aufnahme der Legende erweitert, bei der man der geschichtlichen vor der biblischen allmählich den Vorzug gab. Die allegorischen Figuren der Moralplays aber gewannen immer mehr die Gestalt von wirklichen Individuen. Auch mischten sich hier unter die allegorischen, wie dort unter die heiligen Gestalten solche des wirklichen Lebens mit ein. Dies alles weist offenbar auf ein Drängen zum weltlichen Drama hin, das sich auf diese Weise schon allein aus dem kirchlichen Drama hätte entwickeln können. Gleichwohl entsteht hier die Frage, ob es diese Richtung nur unter dem Einfluß des veränderten Geistes der Zeit und in Folge eines nach entschiedenerer dramatischer Entwicklung verlangenden Dranges oder noch mit unter der Einwirkung eines schon seit länger nebenherlaufenden weltlichen Dramas einschlug?

Ich will nicht darnach fragen, wie die Stücke beschaffen sein mochten, welche nach Bischof Bale, Robert Boston zur Zeit Eduard II. (1307–27) geschrieben hat, und die ersterer bereits Tragödien und Comödien nennt, mit welchen Namen er auch seine eigenen, den Uebergang zum

historischen Drama bildenden Stücke bezeichnet. Ich will nur darauf hinweisen, daß die ganz weltlich realistischen Interludes des John Heywood, von denen die ersten spätestens 1520 geschrieben sind, Stücken wie Tom Tyler and his wife (1578), in denen allegorische und realistische Figuren sich mischen und in denen sich hierdurch ein Uebergang vom allegorisch mittelalterlichen in's realistisch-weltliche Drama darzustellen scheint, lange vorausgingen.

Trat Heywood mit seinen ganz realistischen, schwankartigen Stücken erst in Folge eines solchen Ueberganges, oder trat er schon vor diesem, dann nur scheinbaren, Uebergange als Schöpfer einer ganz neuen Gattung oder als der Verbesserer einer besondern Art schon lange nebenherlaufender Spiele auf? Warum auch sollte es nicht neben den uns durch Ueberlieferung bekannt gewordenen mittelalterlichen Spielen, dergleichen weltliche Spiele gegeben haben, die sich als Stegreifspiele der Ueberlieferung vielleicht völlig entzogen oder als Kunstübungen verachteter Histrionen einer solchen Beachtung nicht werth befunden wurden. Spiele dieser Art konnten ja schon durch fremde Schauspieler herübergebracht worden sein. Lange vor Heinrich VII., von dem es bekannt ist, daß er eine Truppe französischer Schauspieler an seinen Hof brachte, dürften diese hier schon Verdienst und Erwerb gesucht haben.

Wie es sich aber auch hiermit verhalten mag, so steht so viel doch fest, daß mit dieser Art Stücken das neue weltliche Drama der Engländer begann und dieses also ebensowenig wie das der Italiener und das der Franzosen von der Tragödie seinen Ausgang nahm. Lustspiele sind freilich die schwankartigen Dialoge John Heywood's noch nicht. So gering der dramatische Werth derselben aber auch heute erscheinen möchte, in dem Verhältnisse zu ihrer Zeit müssen sie immer als bedeutende Erscheinungen begrüßt werden. Es sind die ersten entschiedenen Kundgebungen eines dem Mittelalter abgewendeten Geistes auf dem Gebiete des Dramas in England, von denen wir wissen; um so bedeutender als sie der Unterhaltung des Hofes zu dienen bestimmt waren. Wenn sie zunächst auch keine weitere Folge gehabt haben sollten, müssen sie doch, nach Allem, was uns bis jetzt darüber bekannt, als der Ausgangspunkt des Lustspiels der Engländer betrachtet werden.

John Heywood, in London geboren, erhielt seine Erziehung zu

Oxford. Thomas Moore, der an dem frischen, begabten, von Witz, Lebenslust und Humor überströmenden Gesellen großes Behagen fand, empfahl ihn der Gunst seines Königs. Er war der Liebling Heinrich's VIII., nicht minder der seiner Tochter Maria. Noch von Eduard VI. ward er geduldet. Dagegen hielt er bei Elisabeth's Thronbesteigung es doch für gerathen, den heimathlichen Boden zu fliehen. Er starb 1565 im freiwilligen Exil zu Malines. Nicht nur sein Witz und seine unerschöpflichen Späße, auch sein Talent zur Musik machten ihn zur Seele der Unterhaltung. Seine damals berühmten Epigramme, (man zählt deren über 600) erwarben ihm den Namen des Epigrammatikers. Man kennt sechs Plays oder Interludes, die ihm mit voller Sicherheit zuzuschreiben sind. Von ihnen scheint das älteste The merry play between the pardoner and the frere, the curate and neigbour Pratte zu sein, welches auf ein Ereigniß des Jahres 1521 anspielt. Es wurde erst 1533 gedruckt.*) Der Vorgang ist folgender. Ein Pfarrer hat einem Ablaßkrämer und einem Mönch den Gebrauch seiner Kirche gestattet, jenem um Reliquien darin feil zu bieten, diesem um eine Fastenpredigt zu halten. Sie gerathen jedoch, sich hierdurch gegenseitig Concurrenz machend, mit einander in Streit. Von Worten kommt es zu Schlägen. Vergeblich sucht der Pfarrer den Zwist zu schlichten. Er muß den Nachbar zu Hülfe rufen, was zwar die Einigkeit der Streiter, doch nur zum Nachtheil der Vermittler herbeiführt, da sie nun selbst das Object der gemeinsamen Prügelwuth der ersteren werden und endlich froh sind, mit heilen Knochen davonzukommen. Man sieht, es ist äußere, wenn auch noch rohe, Bewegung genug in dem unmittelbar aus dem Leben gegriffenen Schwank. Das rednerische Element überwiegt zwar noch immer. Die Gespräche sind aber nicht mehr blos auf verschiedene Personen vertheilte Reden oder Monologe. Es ist doch eine Art von dramatischem Leben darin. — The play of the weather (ebenfalls 1533 gedruckt**) besteht nur theilweise aus Personen des wirklichen Lebens, zum Theil ist das Personal der Mythologie entnommen. Die realistische Behandlung ist aber gewahrt. Phöbos, Saturn, Aeolos und Phoebe, als privilegirte göttliche Wetter-

*) In den Percy society Publications v. XX von Fairholt, sowie in Hazlitt's edition of Dodsley's old plays v. I 1874 enthalten.

**) In der Chiswick press abgedruckt.

macher verklagen einander bei Zeus, weil einer dem andern in's Handwerk pfuscht. Zeus ruft die Menschen als Zeugen auf. Vertreter aller vom Wetter besonders abhängenden Gewerbe eilen herbei. Es ist der Widerspruch der Interessen und das Ungereimte in den Forderungen der Menschen an die Natur, was hier zu Tage tritt und vom Dichter in seiner derben lustigen Weise gegeißelt wird. In gleichem Geist sind ferner: The merry play between Johan Johan, the husbande, Tyb, hys wife, and Sir Jhon, the priest (1533)*); The four P's (nämlich the palmer, pardoner, 'potacary and pedler)**) nicht vor 1543 gedruckt; The play of love und The dialogue of wit and folly***) gehalten.

Es sind nur wenig Stücke bekannt, die sich der Form und Manier Heywood's unmittelbar anschließen, so Rastell's Dialogue of Gentliness and nobelitie und Bulleyn's Death. Seine realistische Darstellungsweise wirkte aber gewiß noch auf verschiedene erhalten gebliebene, von fremden Mustern angeregte und ihnen nachgebildete Stücke mit ein, wie auf das 1530 veröffentlichte Calisto and Meliboea, den 1537 aufgeführten Thersites, auf Udall's, wahrscheinlich um 1540 entstandenen, vom Miles gloriosus beeinflußten Roister Doister und das Interlude of Jack Juggler (gegen 1545), welchem die Andria des Terenz zu Grunde liegt. In diesen Stücken zeigt sich zum ersten Male der Einfluß des classischen und romanischen Dramas auf das englische, zugleich aber auch, in welchem eigenthümlichen, dem nationalen Charakter entsprechenden Sinne dasselbe hier aufgefaßt wurde.

Doch macht sich der Einfluß des ersteren auch noch in anderen, zum Theil früheren Erscheinungen bemerkbar. Schon bei den Festen, welche 1514 gelegentlich der Ratification des Friedenvertrags in Greenwich gefeiert wurden, kam ein in lateinischer Sprache verfaßtes Interlude mit zur Darstellung. 1520 wurde ebendaselbst vor dem König ein Lustspiel des Plautus in lateinischer Sprache zur Aufführung gebracht. 1529 erschien die lateinische Comödie Acolastus von Palsgrave,†) die 1540 auch noch in's Englische übertragen wurde. 1530

*) In der Chiswick press abgedruckt.

**) In Dodsley's Select old plays I. und in Ancient British drama I. enthalten.

***) In den Percy soc. publ. XX. von Fairholt.

†) John Palsgrave, ein Gelehrter, der zur Zeit Heinrich VII. u. Heinrich VIII. blühte, machte sich durch seine Bemühungen um die grammatikalische Ausbildung

folgte eine Uebersetzung der Andria unter dem Titel: „Terence in Englysh."

Der Einfluß, den das classische Drama hiernach bisher in England gewonnen hatte, ist freilich gering. Dies erklärt sich aber nicht nur aus der demselben widerstrebenden nationalen Eigenthümlichkeit, sondern auch aus der noch immer nur wenig verbreiteten Kenntniß desselben. Doch dürften wohl manche der unter ihm noch entstandenen Werke verloren gegangen sein. Die geringe Zahl die von den durch die kirchliche Bewegung beeinflußten Dramen erhalten geblieben ist, läßt auch hierauf zurückschließen.

Im Jahre 1527—28 wurde in Gray's Inn vor Wolsey ein Stück gegeben, welches nach Hall Anspielungen auf die Verschwendung des Hofs, nach Holinshed aber religiöse Anzüglichkeiten enthielt und die Verhaftung des Autors, John Roo, zur Folge hatte. Wogegen fast gleichzeitig von einem andern, von John Rightwise, dem Vorsteher der Chorknaben von St. Pauls verfaßten und vor Heinrich VIII., Wolsey und dem französischen Gesandten in Greenwich zur Aufführung gebrachten Stücke berichtet wird, in welchem Luther mit seiner Frau dem Gelächter preisgegeben wurde. Im Jahre 1533 erfolgte das erste Verbot aller Art Bücher und Spiele, welche Anzüglichkeiten auf die kirchlichen Streitigkeiten und Doctrinen enthielten. Daß diesem Verbote nicht allenthalben Folge geleistet wurde, geht aus den Wiederholungen desselben hervor. 1543 wurde es sogar zum Parlamentsbeschlusse erhoben. Mit der Thronbesteigung der Maria wurden diese und andere Erlasse noch bedeutend verschärft. Dies alles weist darauf hin, daß damals eine bedeutende Zahl religiöser Tendenzstücke entstanden sein mußten, die aber fast alle untergegangen sind. Die Bale'schen Stücke, auf die ich sofort etwas näher eingehen werde und einige wenige Namen, wie der John Huss des Ralph Ratcliff und De papatu von Udall sind Alles, was davon erhalten geblieben ist.*)

Nicholas Udall, um 1506 in Hampshire geboren, trat 1520 in das Corpus Christi College in Oxford ein. 1532 war er mit Leland an einem Pageant zur Einzugsfeier der Königin Anna Boleyn be-

---

der französischen Sprache verdient; sein L'Eclaircissement de la langue française erschien 1530.

*) Aus späterer Zeit existirt Free Will, a tragedy in which is set forth the devlish devise of the popish religion von Henry Cheeke. 4to. No date.

theiligt. Um 1534 war er als Hauptlehrer an der Schule von Eton, später an der von Westminster angestellt, 1553 erhielt er das Rectorat von Celborne auf der Insel Wight, von wo er 1555 an die Schule in Winchester zurückkehrte, wo er 1566 starb. Er soll noch mehrere Comödien, wahrscheinlich für Schulzwecke verfaßt haben, am berühmtesten ist er durch seinen Ralph Royster Doyster und durch seine Uebersetzung der Paraphrase über das neue Testament von Erasmus geworden. Ralph Royster Doyster wird als das erste englische Lustspiel angesehen, weil er, obschon auf Grund lateinischer Ueberlieferung und nicht ohne schulmeisterliche Pedanterie, doch in einem volksthümlichen Sinne geschrieben ist. Die Figuren sind sämmtlich dem englischen Volksleben entnommen.

Die Anfänge der Tragödie fallen nicht nur in eine spätere Zeit, sondern ihr Entwicklungsgang ist auch ein andrer. Früher als in den übrigen Ländern hatte sich, wie wir gesehen, eine nationale Geschichtsschreibung in England entwickelt. Historische Elemente traten schon früh in die Pageants, öffentlichen Festspiele und, wenn auch zunächst nur in legendärer Form oder im Sinne der Allegorie, in die Mirakelspiele ein. Der älteste Versuch historische Ereignisse zu selbständiger dramatischer Darstellung zu bringen, liegt in dem Hox-Tuesday-spiel vom Jahre 1416 vor, welches den Sieg der Männer von Coventry über die Dänen feierte. Es war jedoch kein eigentliches Drama, sondern ein pantomimisches, von einzelnen Reden unterbrochenes Festspiel. Der 1529 in Chester zur Aufführung gekommene Kinge Robert of Cicylie nähert sich dagegen dem historischen Drama schon an; denn obschon der Stoff ganz legendenhaft ist, erscheint darin das Hauptgewicht doch auf den Charakter des Helden und auf ein wahrhaft dramatisches Moment seiner Charakterentwicklung gelegt. Robert von Cilcien hält sich für mächtiger selbst noch als Gott. Ein Engel nimmt, während er schläft, seine Gestalt an, usurpirt seinen Thron und behandelt den König als seinen Narren. Dieser kommt hierdurch in einen solchen Zustand der Erniedrigung, daß er die Hunde des Schloßhofs beneidet. In dieser Gestalt muß er den Engel-König auch nach Rom begleiten, wo neue Prüfungen seiner harren, bis er endlich gebessert in sein Königreich wieder eingesetzt wird.

Um diese Zeit wurde vor Wolsey auch eine lateinische Tragödie, Dido, von dem schon früher erwähnten John Rightwise, gespielt. Es

ist das erste Zeichen des Einflußes der classischen Studien auf das Gebiet des ernsten Dramas. Doch wissen wir nicht, ob und in wie weit darin schon eine Nachahmung römischer oder griechischer dramatischer Muster vorliegt. Bale gedenkt einer Reihe von Comödien und Tragödien, welche Ralph Radcliffe (gest. bald nach 1553) für die von ihm 1538 zu Hitchin in Hertfordshire gegründete Schule geschrieben und die er noch selber gesehen hatte. Außer der schon berührten „Tragödie" The burning of John Huss erwähnt er folgende als Comödien bezeichneten Stücke Dives and Lazarus. Patient Griseldis, The friendship of Titus and Gesippus und Chaucer's Melebee, sowie die als Tragödien bezeichneten Job's afflictions, The delivery of Susannah, Jonas und The Fortitude of Judith. Sie wurden niemals gedruckt und wir wissen nichts von ihrer Beschaffenheit, allein es scheint, daß einige davon sich dem weltlichen Drama noch entschiedener genähert haben, als Bale's eigene Stücke Gewiß waren es nicht die einzigen Schulcomödien der Zeit. Auch Henry Barker, Lord Morley, (gest. 1556), soll nach Bale unter Heinrich VIII. verschiedene „Tragödien und Comödien" geschrieben haben, von denen uns aber nicht einmal die Namen mehr vorliegen.

John Bale, dessen dramatische Arbeiten theilweise erhalten geblieben sind, wurde 1495 zu Suffolk geboren. Er empfing seine Erziehung in einem Kloster von Norwich, bezog dann das St. John's College zu Cambridge und wurde hier Protestant. Er gehört zu den dem Papstthum feindlichsten Schriftstellern der Zeit. Seine Schriften haben fast durchgehend einen polemischen Charakter, selbst einige seiner dramatischen Werke, was schon aus den Titeln derselben „Upon both Marriages of the king;" „Of the impostures of Thomas Beckett;" „The treacheries of the papists und Corruptions of the divine laws" hervorgeht. Ein Günstling Cromwells, der ihn gegen die katholische Geistlichkeit schützte, floh Bale nach dem Sturze desselben nach Holland. Von Eduard VI. zurückberufen, wurde er mit dem irischen Bischofssitze von Ossory belehnt. Die Thronbesteigung der katholischen Marie nöthigte ihn aber auf's Neue zur Flucht. Unter Elisabeth wieder zurückgekehrt, verlebte er seine letzten Jahre friedlich als Pfründner zu Canterbury, woselbst er auch starb (1563.) Man kannte schon immer vier von ihm noch erhaltene Mirakelspiele: The three Laws of nature, Moses and Christ; God's Promises; John the Baptist's

preaching in the wilderness und The temptation of Christ. Erst 1838 aber ist von Payne Collier auch noch ein Manuscript The kinge Johan, a play in two parts, entdeckt und durch den Druck veröffentlicht worden. Es ist das merkwürdigste, der aus jener Zeit erhalten gebliebenen englischen Stücke und bildet nach dem, was wir bis jetzt von letzteren wissen, den Uebergang vom Miracle- und Moralplay zum historischen Drama. Es ist darin der Versuch gemacht, einen geschichtlichen Stoff, der zugleich ein vaterländischer war, in einer auf den damaligen politischen Zustand berechneten und dabei doch an die Formen des mittelalterlichen Dramas anknüpfenden Weise zur Darstellung zu bringen. Neben den historischen Figuren treten demzufolge auch allegorische Gestalten, wie die Englands, der kaiserlichen Majestät, des Adels, des Verraths, der bürgerlichen Ordnung, der Wahrheit, und endlich als Spaßmacher (vice), die des Aufruhrs mit darin auf. Indem Bale sich dabei von fremder Einwirkung fernhielt und in diesem Sinne ganz national erscheint, behandelt er den Untergang des schwächlichen Königs Johann in seinem Kampf mit der Kirche in einer Weise, welche die Sache der Reformation zu festigen und zu fördern strebt.

Wenn dieses Stück, wie es scheint, auch keine unmittelbare Nachfolge gehabt haben sollte, so ist es in der Entwicklungsgeschichte des englischen Dramas doch von großer Bedeutung, nicht nur, weil es den Grund zu den späteren dramatischen Historien legte, sondern weil sich auch hier, soweit wir es beurtheilen können, zum ersten Male im ernsten Drama der Geist einer neuen Zeit in energischer Weise ankündigte, der an die Stelle der kirchlichen Auffassung von der Welt und vom Leben die historische setzte und so den Bruch mit dem alten kirchlichen Drama vollzog.

Dies hing ohne Zweifel mit der weiteren Entwicklung der nationalen Geschichtsschreibung zusammen. Der historische Sinn, das national-historische Interesse mußte in letzter Zeit nicht wenig durch Werke wie Fabyan's Chronicle of Concordance of histories (1485) und Hall's Chronicle gefördert worden sein. Jetzt (1559) trat noch das historische Reimwerk The mirrour of magistrates hinzu, dessen hauptsächlichster Mitarbeiter Sackville, Lord Buckhurst war, und das mit ihnen und der 1577 erschienenen Chronik von Holinshed zu den

wichtigsten Quellen der historischen Dramen der Shakespeare'schen Zeit gehört.

Thomas Sackville, Lord Buckhurst, Earl von Dorset*), 1536 zu Withyme in Sussex geboren, empfing seine Ausbildung zu Oxford und Cambridge. Durch seine Mutter, eine Tante Anna Boleyn's, machte er eine glänzende Carrière im Staatsdienst. Durch seinen Mirrour of magistrates erwarb er beträchtlichen Dichterruhm. 1567 wurde er von der Königin Elisabeth zum Ritter geschlagen. Später war er Gesandter in Frankreich. Auch als Ueberbringer des Todesurtheils an Maria Stuart, an dem er jedoch selbst keinen Antheil hatte, wird er genannt. Von nun an häuften sich Ehren über Ehren auf ihn. 1599 ward er zum Lord-Großschatzmeister des Reiches erhoben, eine Würde, welche von Jacob I., der ihn auch noch zum Earl von Dorset ernannte, auf Lebenszeit bestätigt wurde (1603). Fünf Jahre später, am 19. April 1608, starb er zu Whitehall. Thomas Sackville ist für die vorliegende Darstellung hauptsächlich durch die von ihm in Gemeinschaft mit Thomas Norton verfaßte Tragödie Gorboduc wichtig, die, nach der zweiten Ausgabe, auch unter dem Titel Ferrex and Porrex**) bekannt ist, insofern sie für die erste rein weltliche Tragödie der Engländer gilt.

Thomas Norton***), 1532 zu Sarpenhoe in Bedfordshire geboren, gehörte ebenfalls zu den bedeutenderen Männern der Zeit. Er war ein ausgezeichneter Rechtsgelehrter, als welcher er sich die Gunst des Großschatzmeisters Burleigh gewann, der ihm auch eine Rathsstelle der City von London vermittelte, in der er sich große Verdienste erwarb. Er starb 1584 in seinem Geburtsort. Es scheint, daß Norton welchen Sackville schon kennen lernte, als er noch in London am Inner Temple studirte, es war, der den Plan zu der Tragedy of Gorboduc lieferte, da ihm auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe (1565) die drei ersten, Sackville nur die zwei letzten Acte zugeschrieben werden. Die Bearbeitung selbst bietet keinen individuellen Unterschied dar. Ob-

---

*) Biographia dramatica. London, 1782. — Ward, a. a. O. I. 107. Klein, a. a. O. II. 237.

**) Collier, II. 481. — Ward, a. a. O. I. 107. — Klein, a. a. O. II. 296.

***) Klein, a. a. O. II. 296. Das Stück ist abgedruckt in Dodsley's old plays I. und in Ancient British drama I.

schon nach römischen Vorbildern gearbeitet, hat diese Dichtung durch den vaterländischen Stoff doch einen nationalen Charakter gewonnen. Diese Doppelnatur stellt sich auch noch dadurch symbolisch dar, daß dem jeden Akt abschließenden antiken Chor, ein diesem vorausgeschickter englischer Dumb-show (Stummspiel) gegenübersteht. Der Dumb-show war ein pantomimischer Auszug der äußeren Handlung des Akts, welcher demselben in ähnlicher Weise voranging, wie das Argument oder der Introito des spanischen Dramas. Der Inhalt der Tragödie, welche 1561 zum ersten Male vor Elisabeth in Whitehall gespielt wurde, mithin eine noch frühe Arbeit der Dichter war, ist aber folgender. Gorboduc, König von Britannien, theilt bei Lebzeiten sein Reich zwischen seine Söhne, Ferrex und Porrex. Diese gerathen in Streit. Der jüngere tödtet den älteren Bruder, die Mutter aber rächt diesen Mord des geliebteren Sohnes in dem Tode des ersteren. Das Volk empört sich darüber. Vater und Mutter werden erschlagen. Der Adel erhebt sich rächend wider das Volk. Da es jedoch an einem rechtmäßigen Thronerben fehlt, zerfällt auch er wieder unter sich. Die Parteien gerathen in Kampf. Es ist ein Chaos, welches zuletzt Alles zu verschlingen droht. — An äußerer Handlung fehlt es also gewiß nicht. Den ungeheuren Stoff dramatisch zu bewältigen, würde es eines gigantischen Dichters bedurft haben. Sackville und Norton machten hierzu aber nicht einmal den Versuch. Vielmehr sind sie allem, was äußere Handlung und was Conflict heißt, wie Klein schon richtig bemerkt hat,*) vorsichtig aus dem Wege gegangen. Die tragischen Vorfälle werden fast sämmtlich in langen Reden nur referirt. Die Stärke der Dichter liegt einzig in der sprachlichen Behandlung dieser letzteren, welche ein gewisses stylvolles Pathos zeigen. Der richtige Blick dafür läßt sich schon aus der Wahl des Versmaßes erkennen. Gorboduc war nämlich auch dadurch epochemachend, daß er das erste in Blankversen (fünffüßigen reimlosen Jamben) geschriebene Drama ist, ein Versmaß, daß man den Italienern entlehnte und welches von Surrey bereits in seiner Uebersetzung des zweiten und vierten Buches der Aeneide (1557) angewendet worden war. Es ist ohne Zweifel dem Wesen des Dramatischen am angemessensten, weil es dem individuellen, charakteristischen Gedanken- und Empfindungsausdruck die größte Freiheit gestattet und

*) Geschichte des englischen Dramas. II. Bd. S. 238.

doch der dramatischen Sprache einen stylvolleren Charakter verleiht, als es der Prosa möglich ist.

Mit der Regierung Elisabeth's begann überhaupt eine glücklichere Zeit für die Entwicklung der dramatischen Production. Die theatralischen Lustbarkeiten bildeten bald die Lieblingsunterhaltung der Königin nnd der Großen des Reichs, sie wurden von letzteren gegen die städtische Obrigkeit nicht selten in Schutz genommen und fehlten bei keinem Fest.

Es kann daher auch nicht Wunder nehmen, daß uns nun plötzlich eine ziemliche Zahl erhalten gebliebener Stücke oder doch Namen derselben entgegentritt, obwohl beides nur von der Gunst des Zufalls abhängig war und wir hieraus durchaus nicht auf den Umfang und die Beschaffenheit der dramatischen Production der verschiedenen Epochen des uns vorliegenden Jahrhunderts zu schließen berechtigt sind. Sind doch die meisten uns erhalten gebliebenen Namen verloren gegangener Stücke ausschließlich den aufgefundenen Rechnungen der Hoffestlichkeiten (Accounts of the revels)*) entnommen, welche bei ihrer Unvollständigkeit gewiß über einen nur kleinen Theil der damaligen dramatischen Production und noch dazu in höchst dürftiger Weise Aufschluß geben. Bemerkenswerth aber ist, daß eine größere Zahl dieser Namen uns auf die rein weltliche Natur der durch sie bezeichneten Dramen zu schließen gestattet, die aber wohl weniger vom Gurboduc, als, wie dieser ja selbst erst, von den jetzt bekannter werdenden Seneca-Dramen beeinflußt worden sein dürften.

Schon 1559 war Jaspar Heywood, der Sohn des uns bekannten John Heywood, mit einer Uebersetzung der Troas, 1560 mit der des Thyestes, 1561 mit der des Hercules furens hervorgetreten. 1563 folgte Alexander Nevyle mit Oedipus, 1566 John Studley mit Medea und mit Agamemnon. In diesem Jahre wurde die Aufmerksamkeit aber auch auf Euripides hingelenkt, dessen Phönizierinnen unter dem Namen Jocasta in einer Uebersetzung von Gascoigne und Kinvelmarsh aufgeführt wurden. Seneca, Plautus, Terenz blieben aber in diesem Jahrhundert die classischen Vorbilder und die höchsten Sterne am Himmel des damaligen Gesichtskreises der dramatischen Kunst. Be-

*) Man findet die Auszüge davon bei Collier, a. a. O.

merkenswerth ist, daß fast alle diese sogenannten Uebersetzungen den Charakter mehr oder minder freier Bearbeitungen haben.

Nach Puttenham's Urtheil (Art of poetry, 1556) soll neben Lord Buckhurst sich besonders Maister Edward Ferrys in der Tragödie und der Earl of Oxford und Maister Edwards in der Komödie hervorgethan haben. Von den beiden ersten ist uns aber nicht einmal der Name eines ihrer Stücke erhalten geblieben. Von Edwards zwar die zweier Stücke, von denen das einzig vorhandene, Damon and Pythias, aber kein Lustspiel ist, sondern eine Tragödie mit glücklichem Ausgang, die von ihm als tragicomedy bezeichnet worden ist.

Neben dem Gorboduc wurde im Jahre 1561 auch noch eine Tragödie „Julius Sesar“ bei Hof gespielt. 1563 begegnet man hier einem Stücke von Edwards, 1564 einer Vorstellung von Udall's Ezechias, einem biblischen Stücke, welches in King's College zu Cambridge vor der Königin aufgeführt wurde. 1566 wird einer Vorstellung von Palamon and Arcyte von Edwards in Christchurchhall zu Oxford gedacht.

Richard Edwards, 1523 in Sommersetshire geboren, 1566 gestorben, war längere Zeit Lehrer am Corpus Christi College zu Oxford. Unter Eduard VI. gehörte er zu den Gentlemen von Lincoln's Inn, unter Elisabeth aber erhielt er das Amt eines Vorstehers ihrer Kapellknaben. Thomas Twin nennt ihn die Blüthe des Königreichs, den Phönix der Zeit. Auch Webbe in seinem Discourse of English poetry (1586) Puttenham und Meres (in Palladis Tamia) sind voll seines Lobes. Damon and Pithias *), das einzige Stück, das man von ihm heute kennt, behandelt den Stoff der Schiller'schen Bürgschaft und ist in gereimten Versen von ungleicher Länge geschrieben, giebt aber keine besonders hohe Vorstellung von der dramatisch-poetischen Fähigkeit dieses Dichters. Auch ist es kaum wahrscheinlich, daß er im Lustspiele wesentlich Besseres geleistet habe, da die dem Stücke eingemischten komischen Figuren und Scenen einen sehr niedrigen Begriff davon geben. Ward nennt es eines der plumpsten älteren Stücke des englischen Theaters. Palamon und Arcite soll freilich entschieden besser gewesen sein.

*) 1571 gedruckt. — In Dodsley's Old plays I. und in Ancient British Drama I. enthalten.

Auch der „lamentable tragedy, mixed full of pleasant mirth, containing the life of Cambises etc.“ von Thomas Preston mag hier noch gedacht werden, schon weil Shakespeare durch Falstaff in seinem Heinrich IV. darauf angespielt hat.

Inzwischen begann auch der Einfluß der italienischen Dichtung sich im Drama geltend zu machen. Schon 1562 bezieht sich Arthur Brooke in seiner metrischen Bearbeitung der Bandello'schen Novelle von Romeo und Julia auf ein Theaterstück, das auf der englischen Bühne damals gespielt worden sei und denselben Gegenstand dargestellt habe. Möglicherweise war es eine Bearbeitung von Luigi Groto's Hadriana. Daß man damals italienische Dramen in England schon kannte, dürfte aus einem Lustspiel von Thomas Rychards, Misogonus*), hervorgehen, dessen Entstehungszeit Collier aus inneren Gründen in das Jahr 1560/61 verlegt und welches nicht nur in Italien spielt, sondern auch in der Art der älteren italienischen Stücke durchweg in Stanzen, doch vierzeiligen, geschrieben ist. Die Bearbeitung von Ariosto's I suppositi unter dem Titel Supposes**) von George Gascoigne (geboren um 1537, gest. 1577), dem wir schon als Uebersetzer begegneten, setzt es aber ganz außer Zweifel. Ward bezeichnet die Supposes als das erste Beispiel eines in Prosa geschriebenen englischen Lustspiels. Indessen war ja schon Palsgrave's ursprünglich lateinisch geschriebene Comedy „Acolastus“ in englische Prosa übertragen worden.

Zu den unter italienischem Einfluß gedichteten und uns bekannt gewordenen Dramen, die in diese Periode fallen, gehören noch ferner die Tragödien Tancred and Gismunda und Promos and Cassandra.

Tancred and Gismunda***), im Inner Temple vor Königin Elisabeth 1568 gespielt, wurde nach der 30., dem Boccaccio nacherzählten Novelle in Paynters Palace of Pleasure von fünf Gentlemen jener Anstalt, von denen nur der Name R. Wilmots aus der Widmung bekannt geworden ist, ursprünglich in gereimten Versen verfaßt. Erst 1592 hat letzterer sie allein in Blankversen umgearbeitet. Sie ist ihrer Form nach ganz nach den Vorbildern Seneca's behandelt und

---

*) Bei Collier, welcher das Manuscript entdeckt, ausführlich behandelt.

**) Abgedruckt in Hawkin's Origin of the English Drama III.

***) In Dodsley's Old plays II.

mit langen Reden und Chören versehen. Dem Promos and Cassandra*) von George Whetstone liegt dasselbe Thema wie Shakespeare's Measure for measure und zwar die Novelle des Giraldi Cinthio zu Grunde, die Whetstone auch selbst in sein Heptameron of Civil Discourses aufnahm, der aber erst 1582, d. i. vier Jahre später, als das Drama im Drucke erschien.**)

In einem bedeutsamen Gegensatz zu diesen, unter fremdem Einfluß stehenden und mehr oder weniger von ihm beherrschten Stücken stand das in demselben Jahre mit den Supposes erschienene und ganz unmittelbar aus dem englischen Volksleben entwickelte Lustspiel Gammer Gurton's Needle***) Dies ist um so bemerkenswerther, als der Verfasser, John Still, geb. 1543 zu Grantham in Lincolnshire, ein Gelehrter war und es für seine Schüler geschrieben hatte, die es zu Christ College in Cambridge, wo er damals als Lehrer wirkte, vor der Königin Elisabeth aufführten. Obschon in Versen geschrieben, ist es doch in einem sehr niedren und was schlimmer ist in einem sehr breiten Tone gehalten. Der schulmeisterliche Pedantismus schlug wohl dem Dichter dabei ins Genick. Er knüpfte an den Vorfall an, daß ein altes Weib, Gammer Gurton, beim Flicken der zerissenen Hosen ihres Knechtes, Hodge, die Nadel, die sie im Gesäß derselben stecken gelassen hat, verloren zu haben glaubt. Dieser muthmaßliche Verlust setzt nach und nach das ganze Haus, ja selbst die Nachbarschaft in Bewegung, nicht am wenigsten Hodge, welcher die Hose schon wieder am Leibe hat und mit ihr die Nadel, nach der er gleichwohl auf's Eifrigste sucht. Es kommt zu wechselseitigen Anklagen, Beschuldigungen und Teufelsbeschwörungen, bis ein Reinigungseid, der auf Hodge's Sitzleder abgelegt wird, das Geheimniß ans Licht bringt, weil dieser

*) In the six old plays, on which Shakespeare has founded his Measure for measure etc.

**) Es haben sich noch verschiedene Namen von Stücken erhalten, welche hierdurch auf italischen Ursprung zurückweisen, aber verloren gegangen sind, so Cloridon and Radiamanta (1511), Theagines and Chariclea (1572), Pedor and Lucia und Herpetulus, the blue knight, and Perobia (1573), Phaedrastus (1574), Phigon and Lucia (1574), The paynter's daughter (1576), Three sisters of Mantua (1579), The history of the duke of Millayn and the Marques of Mantua (1579), The history of Ariodante and Ginevra (1582) etc.

***) Es wurde erst im Jahre 1575 gedruckt und findet sich in Dodsley's Old plays II.

unter dem Stiche der ihm dabei tief in das Fleisch dringenden Nadel laut aufschreien muß.

Es gehört fast selbst wieder in ein Lustspiel, daß Still, der mit 23 Jahren ein derartiges Stück für seine Schüler geschrieben hatte, als Vicedirector der Universität Cambridge, sich 1582 an demselben Ort, wo er es einst aufführen ließ, der Darstellung eines englischen Stücks vor der Königin widersetzte und auf der Darstellung eines lateinischen Stückes bestand. Er starb 1608.

Das volksthümliche, nationale Drama entwickelte sich also ungestört neben dem gelehrten und vom Ausland beeinflußten Drama weiter fort. Ja letzteres beförderte selbst dessen fernere Ausbildung noch. Zunächst freilich war die nationale Eigenthümlichkeit einer der hauptsächlichsten Gründe, daß das Drama zur Zeit noch so überaus unbeholfen blieb. Die Dichter vermochten sich um so weniger frei und harmonisch in den klassischen Formen zu bewegen, als sie dieselben meist auf die complicirten Stoffe der italienischen, französischen oder auch heimischen Novellen und Sagen und der chronikalischen Geschichtsbücher anwendeten und nach einer eigenthümlichen Ausdrucksweise dabei rangen.*)

Dies zeigt sich besonders auffällig in einem Stücke, welches erst 1587 vor der Königin Elisabeth in Greenwich zur Aufführung kam: The misfortunes of Arthur.**) Es wurde ebenfalls wieder von gelehrten Dichtern verfaßt, und zwar von nicht weniger als von acht Mitgliedern der Gray's inn society, unter denen sich kein Geringerer als der berühmte Francis Bacon befand. Als Hauptdichter aber wird Thomas Hughes bezeichnet. Der Stoff ist dem alten Gedichte Morte d'Arthur entnommen; die Behandlung und Form schließt sich aber fast noch enger an die classischen Regeln, als der alte Gorboduc, an. Auch hier finden wir wieder den Gegensatz von Chören und Dumb-shows. Ehebruch und Incest bilden die Verbrechen,

*) Doch fehlte es auch nicht an Stücken, die antike Stoffe behandelten. So wurde 1568 Orestes, 1571 Iphigenia, Ajax and Ulysses und Narcissus zur Aufführung gebracht, 1573 Alcmoeon. Quintus Fabius, Mamillia, Timocles, Perseus and Andromeda; 1576 Mutius Scaevola, Titus und Gesyppus, 1579 The Four Sons of Fabius, Alucius und Scipio Africanus, 1580 Pompey und endlich 1584 Agemennon and Ulysses, die aber sämmtlich verloren gegangen sind

**) Abgedruckt in Collier's Five old plays.

welche den tragischen Untergang Arthurs und seines Sohnes Mordred herbeiführen. Bemerkenswerth ist, daß das Stück von dem Geiste Gorlois eröffnet wird, welcher Sühne für den an Arthur's Vater begangenen Mord fordert. Ward erinnert hierbei an die Eröffnungsscene von Seneca's Thyestes, der auch wohl die Quelle des ähnlichen Eingangs der Spanischen Tragödie war. Das Seneca-Drama stand dem Dichter überhaupt bei der Behandlung seines Werkes vor Augen. Andrerseits dürften aber einige Einzelheiten des letzteren auch wieder auf Shakespeare's Hamlet eingewirkt haben. Es ist bis auf die Chöre der beiden ersten Acte in Blankversen geschrieben, diese dagegen in gereimten achtzeiligen Stanzen. Die Sprache erhebt sich zuweilen zu bedeutender Höhe. Auch ein Gefühl für dramatischen Ausdruck macht sich bemerkbar, dem der Rhythmus des Verses untergeordnet erscheint. Der Gedanke bindet sich nicht an die Verszeile. Er greift oft frei von einem Vers in den anderen über.

Die Misfortunes of Arthur vermitteln unter den erhalten gebliebenen Stücken gewißermaßen den Uebergang von dem Bale'schen König Johann zu den vaterländischen Historien. Von ihnen mögen an dieser Stelle zunächst die folgenden fünf in Betracht gezogen werden: The famous victories of Henry V.; The troublesome Reigne of King John; The true chronicle history of King Leir; The true history of Richard III. und Sir Thomas More. Obschon sie vielleicht gleichzeitig mit Stücken derjenigen Dichter, welche ich im nächsten Abschnitte als Vorläufer Shakespeare's vorführen werde, oder selbst später als diese entstanden sind, gehören sie der Form ihrer Behandlung und der dramatischen Entwicklungsstufe nach, auf welcher sie stehen, wohl einer früheren Epoche an; wie ja auch bisher neben den neueren Formen des Dramas noch immer die alten Interludes, Moralplays, Allegorien nebenher liefen, worauf ich noch später zurückkommen muß.

The famous victories of Henry V. erschienen zuerst 1594 im Druck, müssen aber, nach Collier, schon 1588 gegeben worden sein, weil Tarleton, welcher in diesem Jahre starb, noch darin spielte. Collier weist sogar (a. a. O. III. 70.) auf die Möglichkeit hin, daß es bereits 1583 geschah. Der Dichter behandelt darin das wilde Treiben Heinrichs vor seiner Thronbesteigung, die Veränderung, die diese in seinem Charakter hervorrief, sowie seine ruhmvollen Siege in Frankreich. Das Stück umfaßt daher so ziemlich den ganzen Zeitraum von

Shakespeare's Heinrich IV. und Heinrich V. Es ist ohne jede Eintheilung in Scenen und Acte in einer gemeinen Prosa geschrieben, die hier und da, beabsichtigt oder nicht, in das jambische Versmaß übergeht, daher der Herausgeber es wohl auch so gedruckt hat, als ob es durchgehend in Verse getheilt wäre. Wahrscheinlich hat sich der Setzer nur an die Zeilreihen des Manuscriptes gehalten, was auch bei einigen älteren Ausgaben Shakespeare'scher Stücke stellenweise zu beobachten ist. So roh dieser älteste Henry V. hiernach erscheint, so glaubt man doch, daß Shakespeare nicht nur im Allgemeinen zu seiner Dichtung von ihm angeregt worden sei, sondern auch einzelne Stellen desselben nachgeahmt habe. Er würde, nachdem, was wir davon kennen, sich als die erste englische, in Prosa geschriebene Tragödie darstellen wenn Stephan Gosson nicht berichtete, daß schon vor 1579 Prosadramen dargestellt worden seien. Das Beispiel Lilly's, welcher seine Prosadramen spätestens 1582 zu schreiben begann, brachte die Prosa beim Drama wohl erst in größere Aufnahme.

The troublesome reigne of King John, in two parties, erschien 1591 im Druck. Dieses Drama ist theilweise in Prosa und in Versen geschrieben, die besonders im ersten Theile häufig gereimt sind. Man nimmt verschiedene Autoren an und erklärt die Aehnlichkeit mit dem Shakespeare'schen Stück theils aus dem treuen Anschluß an die gemeinsame Quelle (die Holinshed'sche Chronik), theils folgt man der Annahme Tiecks, daß das ältere Stück dem Shakespeare'schen zu Grunde liege. Dieser hielt es sogar für eine frühere Arbeit des Dichters, was aber keine Zustimmung fand. Benützt hat aber dieser es sicher, wie sehr die Behandlung und der Geist beider Stücke von einander auch abweichen. Das Shakespeare'sche Stück hat z. B. die Prosa ganz von der Darstellung ausgeschlossen. K. Elze sagt mit Recht,*) daß sich der ältere King John zu dem Shakespeare'schen Werke wie ein roher Holzschnitt zu einem vollendeten Oelgemälde verhalte und unsern Haupt- und Staatsactionen sehr nahe komme.

The true chronicle history of King Leir and his three daughters, Gonorill, Ragan and Cordella**) beruht, gleich dem Shakespeare'-

*) Einleitung zu König Johann in der Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. I. S. 123.

**) Ebenso wie die vorigen Stücke in Steevens Six old plays. Ersteres auch bei Tieck, Altenglisches Theater übersetzt.

schen „Lear", auf der Chronik des Holinshed. Die alte Fassung schließt sich aber noch enger an diese an und giebt wie sie dem Conflicte einen glücklichen Ausgang. Die Episode mit Gloster, die Figuren Kent's und des Narren, sowie Lear's Wahnsinn fehlen dem älteren Stücke. Es läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, daß Shakespeare ihm irgend etwas verdankt, obwohl Tieck darin ebenfalls eine Jugendarbeit dieses Dichters erkennen wollte. Es wurde 1593 im Henslowe'schen Theater gegeben, was nicht ausschließt, daß es beträchtlich früher entstanden ist. Der Eintrag in die Buchhändlerlisten stammt aus dem Jahre 1594. Ein Druck ist erst von 1605 bekannt.

Diesen chronikalischen Stücken würde noch The life and death of Henry I., sowie The first part of the contention of the two famous houses of York and Lancaster und The true tragedie of Richard duke of York and the death of good King Henry VI. zugefügt werden müssen, wenn das erste erhalten geblieben und es hinsichtlich der letzten entschieden wäre, daß darin wirklich zwei von dem Shakespeare'schen Heinrich VI. zweiter und dritter Theil verschiedene Stücke zu erblicken seien, da sie noch immer von Einigen für frühere und entstellte Versionen von diesen gehalten werden, daher ich auf sie noch zurückkomme. Ein noch überdies erhalten gebliebenes Stück, The true tragedy of Richard III. (1594), ist aber jedenfalls von dem Shakespeare'schen Drama verschieden, da der Gang der Entwicklung ein wesentlicher anderer ist.

The tragedy of Sir Thomas More,*) obwohl gleichfalls auf geschichtlicher Grundlage (Holinshed's Chronik) beruhend, nimmt den vorgenannten Stücken gegegenüber doch eine etwas gesonderte Stellung ein, weil darin das Hauptgewicht auf die Charakterentwicklung des Helden gelegt ist. Bemerkenswerth ist es noch deshalb, weil es ein Spiel im Spiele enthält, und zwar eine Moralität. Auch ist es eines der frühesten Beispiele des englischen Theaters von der Benützung zeitgeschichtlicher Ereignisse für die Bühne. Wenn es, wie man vermuthet, um 1590 geschrieben sein sollte, so würde Marlowe in seinem Massacre of Paris allerdings fast gleichzeitig einzeitlich noch viel näher liegendes, aber doch nicht, wie hier, dem politischen Leben des eigenen Landes angehörendes

*) Abgedruckt in Shakesp. soc. publ. v. J. 1844.

Ereigniß behandelt haben. In letzterem ist französischer Einfluß ganz unverkennbar, da schon ein Jahr früher (1589) in Frankreich La double tragédie du Duc et du Cardinal de Guise aufgeführt worden und im Druck erschienen war, in welchem derselbe Gegenstand dargestellt wird. Ueberhaupt waren derartige Stücke damals in Frankreich sehr in Aufnahme gekommen. Auch läßt sich der Einfluß, den die französische Bühne jetzt auf die englische auszuüben begann, noch aus den um 1594 im Druck erschienenen Uebersetzungen zweier Garnier'scher Stücke von Thomas Kyd und der Gräfin Pembroke erkennen.

Viel spärlicher als von der Tragödie sind aus dieser Periode die Nachrichten von der Comödie. Seit Still's Gammer Gurton's needle bis zu den Lustspielen Lilly's sind nach Collier von allem, was auf diesem Gebiete etwa entstanden ist, nichts als sechs Namen übrig geblieben, nämlich: As plain, as can be (1568), Six fools (1568), Jack and Jill (1565), Panecea (1575), The story of the Collier (1577) und The history of error (1577); doch ist es nicht einmal ausgemacht, daß man es dabei durchgehend mit Titeln von Lustspielen zu thun hat. Dagegen finden sich in den Theatrical Remembrancer (London 1788) noch einige andere Stücke als Lustspiele verzeichnet, die sogar theilweise im Druck erschienen, als: The longer thou livest, the more foule thou art (4to no date) und 'Tis good sleeping in a whole skine, beide von dem zu Elisabeths Zeit lebenden W. Wager; sowie The tyde tarieth no man (4to 1576) von G. Wapul.

III.

Die dramatischen Vorläufer Shakespeares.

Die Begründer des nationalen englischen Dramas. — Lilly und der Euphuismus. Seine Romane und seine Hofcomödien. — Thomas Kyd und die Spanish tragedy. — Nationaler und poetischer Geist der Zeit. — Die Playwrights und ihre Stellung in der Literatur und Gesellschaft. — George Peele. — Robert Greene. — Christopher Marlowe. — Thomas Lodge. — Thomas Nash. — Henry Chettle und Anthony Munday. — Anonyme, Shakespeare zugeschriebene Stücke. Das bürgerliche Trauerspiel. — Das gelehrte Drama. — Die Moral-Plays und höfischen Allegorien. Die Masken.

Die hier bisher in Betracht gezogenen Dichter des neuen weltlichen englischen Dramas hatten fast immer nur das Aeußere der dramatischen

Form in Betracht gezogen, ohne dabei in das innere Wesen derselben tiefer zu bringen. Selbst noch so war es zum Theil in höchst dürftiger, oder wo reicher und lebensvoller, so doch in meist plumper, ja roher Weise geschehen. Der epische Stoff hatte bei Uebertragung in diese sogenannte dramatische Form von Innen heraus keine wesentliche Umgestaltung erfahren. Es war, wenigstens bei der Tragödie, mehrentheils bei dem bloßen Bericht der Begebenheiten, welche ihn bildeten, geblieben, nur daß dieser jetzt auf verschiedene daran mehr oder weniger betheiligte Personen vertheilt war und in einem emphatischeren, rhetorischeren und von allgemeinen Betrachtungen unterbrochenen Tone zum Vortrag gelangte, Betrachtungen, welche noch dazu weniger von den Personen, welche sie darlegten, ausgingen und deren Charakteren und Situationen entsprachen, als vom Dichter angestellt wurden, der sie ihnen seinen besonderen Zwecken gemäß nur in den Mund gelegt hatte.

Jetzt aber trat eine Reihe von Dichtern hervor, welche theils mittelbar, theils ganz unmittelbar eine große Veränderung in der dramatischen Behandlung der Stoffe herbeiführten, den dramatischen Kern, die dramatischen Motive darin aufsuchten, um sie in ihrer Darstellung zur Entwicklung zu bringen, und so, wenn auch noch in sehr unvollkommener Weise, in das Wesen der Sache selbst drangen. Es ist wohl kein Zweifel, daß sie hierzu durch das eingehendere Studium der classischen, italienischen und französischen Dramatiker angeregt worden waren. Glücklicherweise verloren sie dabei nichts von ihrer Selbständigkeit und übten hierdurch einen großen Einfluß auf die neben ihnen heranwachsenden jüngeren Dramatiker, unter ihnen auf keinen Geringeren als Shakespeare, aus, daher sie wohl auch der Ehre zu würdigen sind, als die Vorläufer dieses großen Dichters bezeichnet und in gesonderter Darstellung von allen übrigen ihm vorausgehenden Dramatikern vorgeführt zu werden.

Der erste, dem wir hier zu begegnen haben, ist John Lilly (auch Lyly, Lily, Lylly, Lylie geschrieben).*) Obschon seine dramatische

*) Siehe Collier, a. a. O. III. 172. — The dramatic works of John Lilly by F. W. Fairholt. 2 v. — Fr. Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen. Berl. 1860. III. S. 1. — Hense im Jahrb. der Shak. Ges. VII. und VIII. John Lilly and Shakespeare. — Ward, a. a. O. I. 151. — Klein, a. a. O. II. S. 479. — Taine. (a. a. O.) II. — Gätschenberger, Gesch. der engl. Liter. Wien 1862. II. 17.

Bedeutung keine zu große ist, hat man ihn doch selbst als Dramatiker über sein Grab hinaus hochgeschätzt; was sogar noch von denen geschehen ist, die sich zugleich über ihn lustig machten. Noch 1632 heißt es auf dem Titel der Six court-comedies, welche Edward Blount von ihm auf's Neue herausgab: Written by the only rare poet of that time, the wittie, comical, factiously-quick and unparalleled John Lilly, master of arts. Obwohl Lilly mit seinen dramatischen Dichtungen, schon weil sie Hofcomödien sind, noch mehr aber durch die besondere Form, die er ihnen gegeben, eine gesonderte Stellung in der Entwicklung des englischen Dramas einnimmt und eine ganz exclusive Erscheinung in ihr ist, hat er auf sie doch einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt; nicht nur durch die Eigenthümlichkeit seiner Geschmacksrichtung und seiner sprachlichen in den Begriff des Euphuismus gebrachten Ausdrucksweise, welche für länger ganz allgemein in die Mode kam und wie den Ton der vornehmen Welt, so auch den der Literatur und des Dramas vielfach bestimmte, sondern auch durch die Behandlung, welche durch ihn der Dialog und die einzelne Scene erfuhr.

John Lilly, um 1554 zu Kent geboren, erhielt seine Ausbildung am Magdaleine College zu Oxford, welches er 1559 bezog. Von hier wendete er sich zunächst nach Cambridge, später nach London, wo es ihm, eine Stellung bei Hofe zu gewinnen, gelang (1566). Als witziger, poetisch beanlagter Kopf scheint er sich bald hier bemerkbar gemacht zu haben und von dem damaligen Master of revels bei der Ausrichtung der höfischen Feste benutzt worden zu sein, da er in einem an die Königin Elisabeth im Jahre 1576 gerichteten Bittschreiben daran erinnert, daß er bereits 10 Jahre im Dienste der Königin mit der Aussicht lebe, zum Master of revels ernannt zu werden, was man ihm zwar nicht bestimmt versprochen, wohl aber zu hoffen gegeben habe. Dieses Gesuch blieb eben so unberücksichtigt, als ein zweites v. J. 1597. Die Stelle war inzwischen wieder besetzt worden. Der Ruhm, welchen der Dichter kurze Zeit nach seinem ersten Bittschreiben erwarb, scheint zwar seine Stellung bei Hofe vorübergehend verbessert zu haben, ohne ihn doch an das Ziel seiner Wünsche zu bringen; zur Zeit dieses zweiten Gesuchs war derselbe aber wohl auch schon wieder verblaßt.*)

*) 1577 war Sir Thomas Benger noch Master of the revels. Thomas Bla-

Er starb 1606, persönlich ziemlich vergessen, da die früheren Historiker nicht einmal über das Jahr seines Todes Auskunft zu geben wissen, obschon sein Name noch im Munde aller Gebildeten lebte.

Lilly begründete seinen Ruf durch seinen 1579 erschienenen „Euphues, die Anatomie des Witzes, sehr ergötzlich für alle Herren zu lesen und nothwendig sich zu eigen zu machen, worin die Freuden, welche dem Witz in der Jugend durch die Gefälligkeiten der Liebe folgen, und das Glück, welches er im Alter durch die Vollendung der Weisheit erntet, dargestellt sind.“ Der Erfolg dieses Buchs rief 1581 eine Fortsetzung desselben: Euphues and his Englands, hervor. Als Romane sind beide Werke nur unbedeutend. Das Begebenheitliche darin bildet eigentlich nur den Vorwand der Darstellung, durch welchen der Dichter Gelegenheit findet, sich über verschiedene Verhältnisse des Lebens, besonders über die der beiden Geschlechter in geistreicher, witziger und origineller Weise auszusprechen und hierdurch Einfluß auf die Entwicklung des gesellschaftlichen Geistes und seiner Umgangsformen zu gewinnen. Letzteres gelang Lilly in dem schon oben gedachten, ungewöhnlichen Maße. Daß er den Ton, welchen er in die Mode brachte, auch völlig erfunden habe, ist, wie schon seit länger erkannt worden, allerdings irrig. Wenn Bodenstedt aber im Allgemeinen zwar richtig bemerkt, daß der Conversationston der höheren Gesellschaft sich derselben nicht von Einzelnen außer ihr aufzwingen lasse, sondern überall von dieser selbst ausgehe, so ist doch dabei zu erinnern, daß auch die höheren Stände immer wieder von Einzelnen beherrscht werden und der Geschmack und die Mode daher auch von diesen, sei es direct oder indirect, mit bestimmt werden. Jedenfalls aber hatte der von Lilly in die Mode gebrachte Ton und Geschmack auch noch andere Quellen als die seines Geistes. Er war ein Product der aus der Renaissance hervorwachsenden höfischen Bildung, die sich in Italien früher als in allen übrigen Ländern entwickelt hatte, die aber hier, in dem Lande, in das sie später, als in die meisten der anderen Länder gedrungen war, früher, als sonst irgendwo, jenen gespreizten und überladenen, zu-

---

grave, der ihn schon seit 1573 vertreten hatte, wurde erst 1578 zu diesem Posten ernannt. Das Bittschreiben mag diese Verzögerung herbeigeführt haben. 1581 findet man Ed. Tilney auf diesem Posten, der, wie es scheint, demselben bis 1597 vorstand.

nächst aber zugleich noch plumpen Ton angenommen zu haben scheint, dem Lilly ebendeshalb, wie ich glaube, nur eine verfeinerte, gefälligere Form, einen durchgeistigteren Ausdruck zu geben suchte. Der Euphuismus war wenigstens früher, als der Gongorismus und der Marinismus der Spanier und Italiener, und als die précieux und précieuses der Franzosen. Ein der Renaissancebildung entsprungener gewählter und gezierter höfischer Ton ging ihnen jedoch allen bei all diesen Völkern voraus.

Italienische Bildung kam erst in den Tagen Elisabeth's am englischen Hofe in Aufnahme. Erst unter ihr gewann dieselbe Einfluß auf den Ton und die Unterhaltung der vornehmen englischen Welt. Es ist anzunehmen, daß das Ergebniß vorerst nicht ein allzuglänzendes sein konnte, und daher auch mehr als wahrscheinlich, daß der Euphuismus Lilly's, wenn auch ohne Zweifel ein Auswuchs der Renaissancebildung, so doch zugleich ein Versuch war, den durch sie zu seiner Zeit am englischen Hofe in Aufnahme gebrachten Ton zu verfeinern: dies geschah denn freilich in einer mehr gesucht-künstlichen als künstlerischen Weise. Neben den vielen Gedanken- und Begriffsspielereien, den Wortspielen und Antithesen, den künstlichen Verschränkungen des Ausdrucks, dem Prunken mit leerem und falschem Wissen, dem Irrlichteriren in den Gebieten einer obscuren phantastischen Naturlehre und der gesuchten, oft ins Geschmacklose fallenden Bildlichkeit muß an den Darstellungen dieses Schriftstellers für seine Zeit nichts so sehr in Erstaunen setzen, als die im Einzelnen daneben hervortretende und scharf damit contrastirende Leichtigkeit, Klarheit, Einfachheit, Kürze, ja Eleganz seiner Sprache und ihres Ausdrucks. Lilly ist in der That nicht nur der Schöpfer einer pretiösen, geschraubten, sondern auch der einer leichtflüssigeren und eleganteren Behandlung der Sprache. Indem er den höfischen Conversationston auf diese doppelte Weise zu erhöhen suchte und ihn in dieser Gestalt in die Literatur einführte, verband er aber diese zugleich mit dem Leben, wenn auch zunächst nur mit den exclusiven höfischen Kreisen desselben. Da aber seine Dichtung durch jene doppelten Eigenschaften eine größere Ausbreitung fand und selbst von den besseren Volksklassen aufgenommen wurde, so gewann er hierdurch auch einen bedeutenden Einfluß auf die Sprache des Volks, was zu einer Hebung der volksthümlichen Dichtung nothwendig beitragen mußte. Wie groß der Einfluß Lilly's in dieser Be-

ziehung war, beweisen nicht nur die neben und nach ihm auftretenden volksthümlichen dramatischen Dichter, die er fast alle bald mehr bald minder beeinflußte, sondern auch jener bekannte Ausspruch, den Shakespeare seinem Hamlet in den Mund gelegt hat: „Das Zeitalter wird so spitzfindig, daß der Bauer den Hofmann auf die Fersen tritt."

Lilly hat eine ganze Reihe von Dramen geschrieben, von denen das früheste wahrscheinlich The woman of the moon ist, da aus einer Stelle desselben hervorgeht, daß es schon um 1580 verfaßt gewesen sein muß. Es ist in der Sprache ungleich einfacher als Euphues, daher es selbst noch vor diesem entstanden sein dürfte, und stellt sich als eine sich auf mythologischem Gebiete bewegende Hofkomödie dar. Wie The maid's metamorphosis ist es in Versen geschrieben. Die darin versteckt liegende Allegorie lief ohne Zweifel auf eine Huldigung der jungfräulichen Königin hinaus. 1597 erschien es im Druck. Viel früher, 1584, waren dagegen, die wie alle übrigen Dramen des Dichters in Prosa verfaßten, Alexander, Campaspe and Diogenes und Sappho and Phao auf diesem Wege veröffentlicht worden, nachdem man sie vorher bei Hofe und in Blackfriars gespielt. Endymion, the man in the moon, in dem Halpin eine allegorische Beziehung auf das Verhältniß Leicester's zur Königin und zur Gräfin Sheffield gefunden hat, erschien 1591 im Druck. Galathea, vielleicht die beste seiner dramatischen Dichtungen, und Mydas wurden beide 1592 veröffentlicht, Mother Bombie 1594 und Love's metamorphosis sogar erst 1601. Außerdem sind Lilly auch noch die beiden schon früher erwähnten und anonym erschienenen Stücke A warning for fair women (1599) und das von Spencer beeinflußte The maid's metamorphosis (1600) zugeschrieben worden; das erste aber sicher mit Unrecht.

Es fehlt mir an Raum, auf diese Arbeiten näher hier einzugehen, daher ich mich auf nur einige allgemeine Bemerkungen darüber beschränke.

Wie in des Dichters beiden Romanen ist ihm auch in seinen Dramen das Begebenheitliche, die Handlung, fast stets nur das Mittel, um Ansichten über die verschiedensten Dinge in mehr oder weniger geistreicher Weise darlegen, um seinen Witz, seine Urtheilskraft in einer durch die Personen, denen er sie verleiht, und durch die Situationen, aus denen sie sprechen, gehobenen Weise entfalten zu können; womit es zusammenhängt, daß seine Stücke meist so episodenreich sind und, wie besonders Alexander, Campaspe und Diogenes, in eine

Menge kleiner Bilder zerfallen, die durch die Handlung nur lose zusammengehalten werden. Die allegorische Bedeutung, die er seinen Stoffen unterlegt, scheint dasjenige zu sein, was ihn vor Allem daran interessirte. Sie sind meist der Mythe oder Sage, doch auch der Geschichte entnommen; gleichwohl aber fast durchgehend im Conversationstone der höfischen Gesellschaft der Zeit behandelt. Man kann daher seine Stücke in gewissem Sinne schon Conversationsstücke nennen. Auch würde sich aus ihnen bereits damals ein Conversationsstück haben entwickeln lassen, wenn man im Allgemeinen nicht doch nach einer reicheren, stark und mannichfaltig bewegten Handlung verlangt hätte. Wie hoch aber Lilly sich über die anderen höfischen Dichter der Zeit erhob, wie glücklich er den Ton, welcher dieser entsprach, muß getroffen haben, geht daraus hervor, daß er selbst noch das Publicum der Volkstheater in einem bestimmten Grade zu befriedigen vermochte. Ich erkläre dies bei dem Mangel an dramatischem Leben und stofflichem Interesse hauptsächlich daraus, daß seine Stücke an Leichtigkeit und gewandter Führung des Dialogs Alles übertrafen, was bis dahin auf der englischen Bühne erschienen war. Trotz der Dunkelheit ihrer Beziehungen ihrer Vergleiche und Bilder, trotz der Gespreiztheit und Verschränkung vieler ihrer Wendungen und Ausdrücke, mußten sie durch die Klarheit, Eleganz und Prägnanz anderer Stellen doch eine große Anziehungskraft ausüben, zumal Lilly mit der höfischen Geziertheit seiner italienischen Concettimanier, welche mit den behandelten Stoffen bisweilen stark contrastirt, ein volksthümliches Element in dem Märchenwesen, mit dem er sie zum Theil durchzogen, zu verbinden gewußt, das um so mehr anheimelte, je lebensvoller, anmuthiger und poetischer er es zu gestalten verstand.

Bemerkenswerth ist ferner bei der Breite seiner Darstellungen im Ganzen die zwar nicht selten gesuchte, epigrammatische Kürze des einzelnen Ausdrucks. Der Dialog erhält hierdurch bei ihm eine Beweglichkeit, welche über den Stillstand der Handlung oft täuscht.

Nach diesem Allen kann es nicht Wunder nehmen, daß, obschon Lilly im Drama fast keine unmittelbaren Nachahmer gehabt zu haben scheint, oder diese doch kein Glück gemacht haben müssen, da uns von ihnen nur wenige Nachrichten erhalten geblieben sind, er doch und zwar auch als Dramatiker einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die weitere Entwicklung des englischen Dramas ausgeübt hat. Die Prosa

wurde zwar durch ihn darin noch nicht herrschend, wohl aber ward ihr ein bald größerer, bald geringerer Raum neben dem Verse zu Theil. Man hat zwar zunächst noch keine reinen Conversationsstücke verfaßt; noch wie er, historische oder romantische Stoffe fast ganz im Conversationston behandelt, wo aber dieser darin Platz finden konnte, nahm man denselben nun doch, wennschon in einem der Verschiedenheit der Dichter und Stoffe entsprechenden Charakter auf. Daß auch die Auswüchse und Wucherungen seines Styls und seiner Darstellungsweise vielfach Nachahmung fanden, ist schon berührt worden. Es wird sich aber zeigen, daß einzelne Dichter, insbesondere Shakespeare, auch Manches, was bei ihm nur als Auswuchs erscheint, in charakteristische Eigenthümlichkeiten, ja Schönheiten zu verwandeln verstanden.

Eine kaum weniger isolirte Stellung als Lilly nimmmt ein anderer, vielleicht etwas späterer Dichter, Thomas Kyd, ein. Doch war auch Lilly noch Zeitgenosse nicht nur Marlowe's und Greene's, sondern zum Theil selbst noch Shakespeare's. Seiner Compositions- und Darstellungsweise nach wurzelt Kyd jedoch in einer früheren Kunstepoche, als diese. Er nimmt darin eine Mittelstellung zwischen Dichtern wie Whetstone und Marlowe ein. Auch wird es seiner Zeit wohl kaum an Dramatikern gefehlt haben, die ihm an die Seite zu stellen sein würden, wenn uns die Werke derselben erhalten geblieben wären. Verschiedene der anonymen Stücke, welche man Shakespeare und anderen späteren Dichtern zugeschrieben hat, dürften nur Ueberarbeitungen älterer, zum Theil gerade hierher gehörender Dramen sei. Selbst noch ein Stück, wie Titus Andronikus, steht nach meinem Dafürhalten Kyd's Spanischer Tragödie fast näher, als irgend einem Stücke von Marlowe. Auch gehörte sie zu den gefeiertsten Dramen der Zeit. Sie erlebte mehr Auflagen als irgend ein andres und war lange eines der größten Zugstücke der Truppe des Admirals Nottingham. Noch 1632 berief sich Prynne in seinem gegen das Theater gerichteten Histriomastix auf die außergewöhnlichen Wirkungen derselben. Ich glaube, daß es diese größentheils seinen Bühneneigenschaften und der schauspielerischen Darstellung verdankte, denn weder an dramatischer, noch an allgemein poetischer Bedeutung steht es auf einer Stufe mit den besseren Dramen Marlowe's oder Greene's, geschweige mit den Meisterwerken Shakespeare's. Gegen das aber, was wir von den

Dichtern der vorausgegangenen Periode im historischen oder romantischen Drama kennen, muß Kyd's Spanische Tragödie als ein bedeutender dramatischer Fortschritt erscheinen, besonders wenn man dabei das national-volksthümliche Element dieses Dramas und die sich darin geltend machende Selbständigkeit der dichterischen Individualität mit in's Auge faßt.

Von den Lebensschicksalen Thomas Kyd's*) wissen wir nichts, als daß er bald nach dem Jahr 1794 gestorben sein mag.**) In diesem Jahre erschien seine Uebersetzung der Garnier'schen Cornélie,***) von welcher 1795 eine zweite Auflage folgte. Man kennt von ihm außerdem mit völliger Sicherheit nur noch die schon erwähnte Spanish tragedy,†) von welcher die erste uns bekannt gewordene Ausgabe 1599 ohne Namensangabe erschien. Den Autornamen erfuhr man erst aus einer Erwähnung desselben in Thomas Heywood's Apology for actors. Eine andere in Philipp Henslowe's Tagebuch enthaltene Notiz läßt darauf schließen, daß sie 1591 gegeben wurde. Eine Stelle in Ben Jonson's Cynthia revels (1600) weist auf 1588 als Entstehungsjahr hin. Doch dürfte sie wohl noch früher entstanden sein. Außerdem werden Kyd noch zwei andere Stücke: Jeronimo first part††) und Solyman and Perseda†††) zugeschrieben. Für letzteres sprach die Aehnlichkeit der Compositionsweise und Behandlung. In Bezug auf ersteres aber, von dem der früheste uns bekannte Druck dem Jahr 1605 angehört, entstand die Frage, ob es früher oder später als die Spanish tragedy geschrieben worden sei, von der es sich als ein Vorspiel oder erster Theil darstellt. Sie ist noch ebenso wenig entschieden als die andere, ob Kyd der Dichter derselben ist oder nicht? Der Umstand, daß Francis Meres 1598 Kyd einen der ersten tragischen Dichter der Zeit nennt, läßt annehmen, daß er noch andere Stücke als die Spanish tragedy geschrieben haben müsse. So

*) Collier, a. a. O. III. S. 205. — Ward, a. a. O. I. S. 169. — Klein, a. a. O. II. S. 292. — Prölß, Altenglisches Theater, Leipz. I. S. 3.

**) Nathan Drake sagt: 1595 und in Armuth

***) Abgedruckt bei Dodsley Old plays II.

†) Abgedruckt ebendaselbst und in Hawkins Origin of the English Drama, sowie in Ancient British Drama I. Uebersetzt von R. Koppel in Prölß, Altenglisches Theater I

††) Bei Dodsley, a. a. O. III.

†††) Bei Hawkins, a. a. O. II.

unbeholfen, geschmacklos, übertrieben und unwahrscheinlich in dieser Spieles auch ist, so lagen in ihr doch unzweifelhaft bedeutende dramatische Motive. Dies läßt sich aus Hamlet erkennen, in welchem Shakespeare einige derselben zu einer Entwicklung gebracht, von der Kyd allerdings keine Ahnung hatte. Auch bei ihm tritt uns der Geist eines Gemordeten entgegen, welcher nach Rache ruft, sowie das Motiv der Verzögerung dieser Rache und das ungeduldige Drängen darnach; auch hier erscheint das Schauspiel als Mittel des Rachezwecks. Aber wie wenig ist dies noch alles dramatisch benutzt! Dennoch behauptete selbst neben Hamlet die Spanish tragedy sich lange noch auf der Bühne; und kein Geringerer als Ben Jonson gab sich 1601 im Auftrage Henslowe's zu einer Ueberarbeitung derselben her.

Bis jetzt hatten wir in den uns bekannt gewordenen Dichtern fast immer nur Männern in bedeutenderen oder doch angesehenen Lebensstellungen zu begegnen, darunter einem Bischof, einem Lord, mehreren Mitgliedern von Universitäten, höheren Schulen und Collegien, sowie Beamteten des königlichen Hofstaats. Jetzt aber stoßen wir auf eine Gruppe von Dichtern, die, obwohl sie academische Bildung genossen, die Bühne geradezu, sei es ganz oder doch überwiegend, zum Lebensberufe erwählt hatten und in dauernde Verbindung mit ihr getreten, ja zum Theil selbst Schauspieler geworden waren. Schon vor ihnen hatte das Drama trotz der gelehrten und fremden Einflüsse, nur bald mehr und bald minder, einen volksthümlichen und nationalen Charakter behauptet. Durch diese Männer aber sollten die Fesseln des classischen Dramas völlig wieder abgeworfen, die rohen Keime des heimischen höher entwickelt und hierdurch das volksthümlich nationale Drama fester begründet werden.

Obschon diese zum Theil mit großem Talente begabten Dichter vor Allem die theatralischen Wirkungen und die Kunst des Darstellers, daher auch die Charakterzeichnung in's Auge faßten, so brauchte darunter die poetische Seite des Dramas, doch um so weniger zu leiden, als die geistige Disposition des Volks und der Zeit, sowie der Zustand der Bühne diese in außergewöhnlicher Weise begünstigten.

Die Blüthe von Handel und Gewerbe, welche sich unter der Regierung Elisabeth's entwickelt hatte, rief einen Wohlstand im Lande hervor, welcher nicht nur den Nationalgeist, sondern auch das Lebensgefühl jedes Einzelnen aufs Behaglichste steigerte. Es war die Zeit,

die man noch lange als die des merry old England gepriesen. Der Glanz des Hofs dieser Königin, mit seinen Umzügen und Festen, mit seinem Pomp und seinen phantastischen Schmuck spiegelte sich nicht nur in den Vergnügungen des Adels, sondern selbst noch in den Lustbarkeiten des Volks, wozu die wichtigsten Familienfeste und die traditionellen Volksfeste reichlich Gelegenheit boten. Tanz, Gesang, Schaugepränge und Mummenschanz folgten einander das ganze Jahr hindurch im buntesten Wechsel vom Neujahrstage zu dem heiligen Dreikönigstage, der Lichtmeß und Fastnacht, der Osterfeier und dem sich ihm anschließenden Maifest, dem Pfingst- und dem Erndtefest bis zu dem fröhlichen Weihnachtsfest. Letzteres, Dreikönigstag, Lichtmeß und Fastnacht waren, auch bei Hofe, besonders theatralischer Kurzweil gewidmet. Dazu war die Zeit von poetischem Stoff wie geschwängert. Zu den heimatlichen Mähren und Sagen, den Erzählungen und Balladen, die von den Kriegsthaten der Väter und Vorväter berichteten und sangen, waren aus Frankreich, Italien, Spanien und dem Oriente Tausende von wunderbaren Geschichten und Märchen gekommen, welche die Volksphantasie aufs Mächtigste erregt und romantisch gestimmt hatten. Wie hätten die aus einem solchen Volke hervorgehenden Dramatiker dies wohl nicht ebenfalls sein sollen? Sie mußten das schon, um ihm gefallen, um es mit sich fortreißen zu können, sie mußten es um so mehr, als die noch decorationslose Bühne der nach neuen Anschauungen, nach neuen Erregungen verlangenden Volksphantasie und Schaulust aus ihren Mitteln neben der Kunst des Schauspielers fast nichts zu bieten im Stande war. Auch durften die Dichter sich um so dreister und sicherer dem Fluge ihrer Phantasie dabei überlassen, als ihnen die des Volkes auf halbem Wege entgegenkam und das willig ergänzte, was sie in einem bestimmten Umfange immer nur andeuten konnten. Das war es, was der Dichter damals von seinem Publicum noch erwarten konnte, daher er es wohl auch gelegentlich aussprach, wie Shakespeare im Prologe zu Heinrich V.

Diese Hahnengrube,
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? Stopft man wohl
In diese Null von Holz die Helme nur,
Wovor bei Azincourt die Luft erbebt?
O so verzeiht. weil ja im engen Raum
Ein krummer Zug für Millionen zeugt,
Und laßt uns Nullen dieser großen Summe
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.

Gegen diesen Geist der Lebensfreude und Schaulust, gegen diesen phantastischen Hang der Zeit vermochte der sich daneben immer stärker regende puritanische Geist zunächst doch noch nichts auszurichten. Er spielte dabei nur die Rolle Malvolio's und wurde verlacht. Daher auch Shakespeare ganz aus der Seele seines Publicums, ja des Volksgeistes sprach, wenn er den Junker Tobias sagen ließ: „Meinst du, weil du tugendhaft bist, solle es in der Welt keinen Wein und keine Torten mehr geben?"

Eins aber vermochte gleichwohl der puritanische Eifer: den Schauspieler und Alles, was mit diesem zusammenhing, aus der sogenannten guten Gesellschaft ebenso zu verdrängen, wie die Theater aus dem Weichbild der City. Dies mußte ihm bei dem Playwright um so leichter werden, als er sich hier durch den Kastengeist der Gelehrten und gelehrten Dichter noch unterstützt fand, welche den erwerbsmäßigen Bühnenschriftsteller von sich und der Literatur ausschlossen. Zur Literatur gehörte außer der Epik und Lyrik in England längere Zeit nur noch das Buchdrama, so lange es sich in den Formen des classischen oder des academischen Renaissance-Drama's bewegte. Dies wies der Bühnendichtung und der dramatischen Literatur überhaupt, sowie auch dem Playwright, in England eine wesentlich andere Stellung als die an, welche wir sie in Frankreich einnehmen sahen.

Die Bühnenschriftsteller haben indeß selber nicht wenig mit hierzu beigetragen. Indem sie ihre Werke der Bühne ganz überließen, so daß diese das Recht hatte, willkührlich Veränderungen an ihnen vorzunehmen, ja sie sogar drucken zu lassen, begaben sie sich gewissermaßen selbst ihres Anspruchs auf die Literatur und auf die ihnen innerhalb derselben zukommende Stellung, besonders wenn sie bei ihrem Schaffen den Gesichtspunkt des Bühneninteresses zu dem allein maßgebenden oder doch vorherrschenden machten. Doch auch gesellschaftlich mußten sie sich bei der excludirten Stellung der Schauspieler durch den engen Anschluß an diese in eine exclusive Lage bringen. Auch war es natürlich, daß die von der sogenannten guten Gesellschaft ausgeschlossenen Schauspieler wirklich zum Theil in ihren Sitten verwilderten und zu den Klagen und Schmähungen Anlaß gaben, welche der puritanische Eifer, freilich übertreibend und die Ausnahme zur Regel machend, über sie ausgoß. Zudem begreift es sich leicht, daß die Dichter, welche den Umgang der Schauspieler dem Umgang der guten Gesellschaft

vorzogen, gleichfalls die Sitten und Lebensgewohnheiten derselben annahmen, jedenfalls aber dem mißachtenden Urtheile, das diese verfolgte sich aussetzten, zumal nicht wenige von ihnen sogar zeitweilig selber Schauspieler wurden.

Diesem theils selbst verschuldeten, theils unverdienten Schicksale sollte nun gerade die Gruppe von Dichtern verfallen, die ich jetzt zu betrachten beabsichtige. Wir werden den gegen einzelne von ihnen erhobenen harten Beschuldigungen ein gerechtes Mißtrauen entgegen zu bringen haben, ihnen aber auch gewisse Zugeständnisse machen müssen. Diese Dichter sind Peele, Greene, Marlowe, Lodge, denen sich Chettle, Nash, Munday und Drayton anschließen.

George Peele,*) von ihnen der älteste, um 1552 in Devonshire geboren, hat, wie es scheint, früher als alle andern die Bühne erstiegen. Wie Greene, nimmt auch er in seinen Dramen eine Mittelstellung zwischen Lilly und Marlowe ein. Peele studirte zu Oxford, wo er sich den Titel eines Master of arts erwarb. Obschon er sich früh der Schriftstellerei widmete, liebte er es doch seine keineswegs ausgebreitete und tiefe Gelehrsamkeit dabei sehen zu lassen. Er gehörte dem Marlowe'schen Kreise an und scheint dessen ausgelassenes Leben getheilt zu haben. Wenn er im Jahre 1593 von der Sorge, als von einer zwanzigjährigen Bettgenossin spricht, so ist dies wohl nicht in einem Sinne zu nehmen, welcher den gegen ihn erhobenen Vorwurf der Liederlichkeit rechtfertigt. Er wollte damit wohl nur sagen, daß er sich während dieser Zeit gar oft mit Sorgen niedergelegt. Dies brauchte bei den kärglichen Einnahmen der damaligen Schriftsteller aber durchaus nicht die Folge eines desoluten Lebenswandels zu sein. Daß er Schauspieler gewesen, ist keineswegs festgestellt. Ebensowenig sein Todesjahr; doch ist von ihm 1598 bereits als einem Verstorbenen die Rede. — Schon 1584 wurde sein Arraignement of Paris von den Kapellknaben der Königin bei Hofe gegeben. Es ist ein höfisches Festspiel mit der üblichen allegorischen Schmeichelei auf die Königin. Er schließt sich darin enger als irgend ein anderer der hier genannten Dichter an Lilly an. In gereimten Versen verfaßt, zeichnet es sich durch graziöse Behandlung

*) Collier, a. a. O. II 191. — Klein, a. a. O. II. 542. — Ward, a. a. O. I. 203. — Gätschenberger, a. a. O. II. 21. — Taine, a. a. O. II. The dramatic works of George Peele with life by A. Dice. 2d. edit. London 1829—39.

und Wohllaut derselben aus. — Hinsichtlich der chronologischen Reihenfolge seiner übrigen dramatischen Dichtungen sind wir nicht aufgeklärt, doch dürfte The Battle of Alcazar wohl das nächstfolgende sein. Dies Stück ist im Style und Versmaße des Marlowe'schen Tamerlaine geschrieben, der ihm sicher vorausging. Der erste Druck desselben ist aus dem Jahre 1594, doch weiß man von einer Aufführung, die bereits 1591 stattfand. Wenn The Chronicle of Edward I.*) ebenfalls von Marlowe angeregt und nach dessen Edward II. geschrieben worden sein sollte, so würde das Jahr des Drucks 1591 auch das Entstehungsjahr davon sein müssen. Obschon es sich der Behandlung des letzteren nähert und so wie dieses in Blankversen geschrieben ist, steht es doch so tief unter demselben, daß kein zwingender Grund vorhanden erscheint, die Annahme einer früheren Entstehungszeit völlig zurückzuweisen. Eine 1595 erschienene Farce: The old wife's tale, welche denselben Stoff wie Milton's Comus (die drei Könige von Colchester) behandelt, zeigt Peele von der Seite seines Humors und Witzes, denen Frische nicht abzusprechen ist, doch spielt noch etwas vom Geiste der Moralitäten in sie herein. Sie ist theils in Prosa, theils in reimlosen Versen geschrieben. — Für das beste von Peele's dramatischen Werken gilt aber sein biblisches Drama: The love of king David and fair Bethsabe, with the tragedy of Absolon, 1599 gedruckt. Collier hält es gleichwohl für überschätzt. Doch ist das Zartgefühl bei der Behandlung des heiklen Stoffes zu rühmen. Bemerkenswerth ist die Scene, in welcher David Urias trunken macht, wegen einer gewissen Aehnlichkeit mit der Trunkenheitsscene Cassio's in Othello. Ein fünftes nur namentlich bekanntes Stück des Dichters: The turkish Mahomet and Hyron the fair Greek ist verloren gegangen. Drake schließt aus einer Anspielung Shakespeare's (Pistols) auf seine Popularität.

Früher als Marlowe eröffnet auch Robert Greene,**) wennschon

---

*) Der ganze Titel ist: The famous chronicle of Edward I. surnamed Edward Longshanks, with his returne from the holy land. Also the life of Lleuellen rebell in Wales. Lastly the sinking of Queene Elinor, who sunk at Charingcrosse and rose again at Pottershill, now named Queenehith.

**) Collier, a. a. O. III. 147. — Klein, a. a. O. II. 381. — Ward, a. a. O. I. 214. — Taine (a. a. O. II.) The dramatic works of Robert Greene by Alex. Dice. Lond. 2. v. 1831.

vielleicht nicht die dramatische, so doch seine literarische Carrière. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht, doch wurde er noch vor 1578 bachelor of arts. Collier nimmt an, daß er identisch mit demjenigen Robert Greene ist, welcher 1576 als Caplan der Königin angestellt war und sich 1584 im Besitz des Vicariats von Tollesbury in Essex befand. Aus diesem Jahre kennt man den ersten Druck von ihm, The mirror of modesty, eine Ermahnung an die Eltern, ihren Kindern eine gute Erziehung zu geben. Collier glaubt, daß Greene 1585 jene Vicariatsstelle durch den Druck seiner Moranda, the Tritameron of Love, verloren und, nachdem er sich eine Zeit lang in Spanien und Italien herumgetrieben, sich nach London gewendet habe, wo er in die Gesellschaft von Marlowe und Peele gerathen sei, denen sich 1587 Thomas Nash ebenfalls anschloß. Er lebte hier ohne Zweifel von der Schriftstellerei und verheirathete sich mit einem schönen, liebenswürdigen Mädchen aus Lincolnshire. Man glaubt, daß Greene die Geschichte seiner Liebe und Ehe in der Schrift „Never too late“ niedergelegt habe. Auch die ihm zugeschriebenen Groatsworth of wit und Repentance of Robert Greene würden darüber, wie überhaupt über sein Leben Auskunft ertheilen, wenn diese Autorschaft völlig zweifellos wäre. Darnach würde Greene ein sehr desolutes Leben geführt und zwischen Lebensgenuß und Reue hin- und hergeschwankt haben. Wie sein Freund Nash berichtet, ist er im Jahre 1592 in Folge eines Gelages an unmäßigem Genuß von Rheinwein und gepökelten Häringen gestorben. Dies steht mit jenen reuevollen Bekenntnissen in entschiedenem Widerspruch, da er nach ihnen in Reue und von allen Menschen in Elend und Krankheit verlassen umgekommen sein müßte. Nash bezeichnet jedoch die Schrift A groatsworth of wit etc. als ein armseliges, lügnerisches Pamphlet, und daß diese Beurtheilung sich nicht auf Greene bezieht, geht daraus hinlänglich hervor, daß er diesen gleichzeitig gegen die gehässigen Angriffe des Dichters Gabriel Harvey in Schutz nahm, dem er die Unverschämtheit und Verläumdung seiner lügenhaften Behauptungen in's Gesicht zurückschleudert.

Man wird die von mir gegebene Schilderung der Lage, in der sich damals im Allgemeinen der Play-wright gegenüber der öffentlichen Meinung befand, zu berücksichtigen haben, um begreiflich zu finden, daß die gegen Greene und seine Genossen erhobenen und ihm zum Theil selbst in den Mund gelegten Beschuldigungen, wenn sie auch

nicht alle zutreffend waren, doch allgemein Glauben finden konnten. Das Leben eines solchen Schriftstellers lag auch für die Zeitgenossen meist in solches Dunkel gehüllt, daß Verläumdungen, selbst noch die unsinnigsten, wenn sie auf die Vorurtheile der Zeit berechnet waren, willige Aufnahme fanden. Welche Gerüchte konnten nicht noch ein Jahrhundert später über einen Schriftsteller wie Molière als Thatsachen in die Geschichtsschreibung übergehen, obschon dieser sich schon in einer ungleich geschützteren Lage befand, da er der Günstling eines der mächtigsten Fürsten Europas war und das Drama damals in Frankreich an der Spitze der ganzen schönen Literatur stand.

Robert Greene hat seinen schriftstellerischen Ruf noch mehr seinen andren literarischen Arbeiten, als seinen Dramen zu danken gehabt.*) Wir wissen nicht, wann er zuerst die Bühne mit ihnen betreten. Doch ist es jedenfalls vor 1578 geschehen. Keines seiner Dramen erschien vor 1594 (d. i. zwei Jahre nach seinem Tode) im Druck. Wir kennen von ihm fünf gedruckte Dramen: Orlando furioso; Friar Bacon and friar Bungay; Alphonsus, king of Aragon; The scottish historie of James IV., slaine at Flodden, intermixed with a pleasant comedy presented by Oboran, king of Fayeries und Georg-a-Greene, the pinner of Wakefield, sowie ein mit Lodge zusammen gearbeitetes Stück: A looking glasse for London and England. Außerdem finde ich aber von ihm in The theatrical remembrancer (als Manuscript) auch noch The history of Job erwähnt.

Dem Orlando furioso (nach Henslowe's Registern 1591 gespielt, wahrscheinlich aber mehrere Jahre früher geschrieben, 1594 gedruckt) liegt Ariosto's Rasender Roland zu Grunde. Doch hat der Dichter den daraus entnommenen Stoff mit großer Freiheit behandelt. Die erste Scene erinnert etwas an die Bewerbungsscene in Shakespeare's Kaufmann von Venedig, insofern auch hier verschiedene Prinzen um die Hand der schönen Kaiserstochter Angelica werben und sich dabei in prahlerischen Reden zu überbieten suchen. Orlando bildet natürlich ebenso wie später Bassanio dazu einen trefflichen Gegensatz, so daß sich Angelica sofort für denselben entscheidet. Die übrigen Freier drohen

*) Von ihnen sei hier nur seine Novelle Pandosto or the triumph of time (1588), erwähnt, später auch Dorastus and Fawnia genannt, auf welche Shakespeare sein Wintermärchen gegründet.

mit Rache. Es gelingt auch einem derselben, dem Prinzen Sacripant, Orlando in eine eifersüchtige Wuth zu versetzen. Angelica wird von ihrem Vater verstoßen, dieser selbst von den beleidigten Prinzen mit Krieg überzogen. Die Zauberin Melissa aber legt sich in's Mittel. Roland wird durch sie von der Unschuld Angelica's überführt und erscheint als ihr Retter, da sie dem Flammentode eben verfallen soll. — Der Werth des Stücks liegt in der glänzenden Ausführung des Details. Die Sprache ist fließend und anmuthig, leidet aber an einer Ueberfülle von Bildern und einer Menge lateinischer und italienischer Citate.

Ungleich bedeutender, sowohl in dramatischer, als in allgemein poetischer Hinsicht, ist The history of friar Bacon and friar Bungay *) (mit Sicherheit 1591 aufgeführt, 1594 gedruckt), ein Stück, dem eine gleichnamige Erzählung zu Grunde liegt. Es behandelt die Liebesgeschichte des nachmaligen Königs Eduard I., da er noch Prinz war, und der schönen Försterstochter Margaret of Tresingham. Auf Rath seiner Freunde wendet sich Eduard, um Margarethens Liebe zu gewinnen, an den durch seine Zaubereien berühmten Pater Baco zu Oxford, während sein Freund Lacy das Herz derselben erforschen und prüfen soll. Lacy erwirbt sich aber, ohne es anfangs zu wollen, selber ihr Herz. Der Prinz sieht das in Baco's Zauberspiegel, sieht wie Pater Bungay die Trauung der beiden Liebenden eben heimlich vollziehen will. Auf sein Andringen wird dies durch Baco's Zauber verhindert. Prinz Eduard will Rache nehmen, überwindet sich aber und begründet das Glück seines Freundes und seiner Geliebten. Der Reiz des Stücks liegt in der Behandlung des Liebesidylls. Besonders die Gestalt Margarethens tritt aufs Anmuthigste daraus hervor. Es wird leider später von dem Zauberspuk, der zu des Dichters Zeit sich allerdings sehr wirksam erweisen mochte, allzusehr überwachsen. Obschon das Verhältniß beider Theile, des Zaubers der Liebe zu dem Zauber der Nekromantie, kein sehr glückliches ist und die Verbindung beider ziemlich lose erscheint, gehört dieses Stück doch zu den eigenartigsten, volksthümlichsten und poetisch frischesten Erscheinungen der vor-Shakespeare'schen Bühne.

*) In Tieck's altenglischem Theater übersetzt.

Alphonsus, king of Aragon, 1592 gespielt, 1599 gedruckt, tritt dagegen merklich zurück. Greene hat darin mit Marlowe zu wetteifern gesucht, aber nicht glücklich. The history of James IV., 1592 gespielt, 1598 gedruckt, eine fast freie, romantische Erfindung, hat von der Geschichte nur einige Namen entliehen, was das sich hindurchziehende Märchenspiel wohl auch andeuten sollte. Obgleich dieses Stück in einem verstümmelten Zustand auf uns gekommen, fesselt es selbst noch in dieser Gestalt das Interesse. Die Composition ist geschlossen, die Entwicklung der Handlung spannend, der Umschwung überraschend, um so mehr, als dabei jede Unwahrscheinlichkeit und Künstlichkeit vermieden ist, die Charaktere sind lebensvoll und zum Theil scharf individualisirt. Die Handlung aber ist diese: Jacob der Vierte von Schottland schließt aus politischen Gründen eine Ehe mit Dorothea, der schönen und liebenswürdigen Tochter des Königs von England, während er heimlich eine glühende Leidenschaft für Ida, Gräfin von Arran, nährt. Diese, die ihn zwar liebte, weist jetzt seine Huldigungen zurück, die sie bisher nur in der Erwartung geduldet, von ihm zur Gemahlin erhoben zu werden. Jacob zieht einen seiner Höflinge, Ateukin, in's Vertrauen, um den Sinn der Gräfin zu ändern. Dieser empfiehlt ihm die Ermordung der Königin an. Jacob in seiner Liebesleidenschaft giebt seine Zustimmung und beauftragt Ateukin selbst mit der Ausführung dieses Verbrechens. Die Königin, der es verrathen wird und welche anfangs ihren Gatten einer solchen That nicht für fähig hält, wird zuletzt überzeugt und ergreift in Männerkleidern die Flucht. Ateukin verfolgt sie. Es kommt zwischen Beiden zum Kampfe, Dorothea erliegt und bleibt für todt auf dem Platze. Jacob soll aber die Früchte der Unthat nicht ernten, da Ida sich inzwischen mit einem der Großen des Landes vermählte. Auch zieht jetzt der König von England mit Waffenmacht, den Tod seiner Tochter zu rächen, heran. Ein noch härterer Bedränger entsteht ihm aber aus seinem Gewissen. Dorothea, von ihren Wunden geheilt, schlichtet durch ihr Erscheinen den doppelten Kampf und tritt als Versöhnerin zwischen Vater und Gatten.

Das Stück ist offenbar eine der spätesten Arbeiten Greene's. Die Einfachheit und Reinheit der Sprache, sowie die glückliche Behandlung des Blankverses, der nur in den Volksscenen von Prosa unterbrochen ist, sprechen überzeugend dafür.

Das beste, vollendetste Werk des Dichters, das, weil es anonym erschien, sogar Shakespeare beigemessen werden konnte, ist aber George-a-Greene, the pinner of Wakefield *) (1592 aufgeführt, 1599 gedruckt). Schon Tieck erklärte, daß das Stück aus inneren Gründen von Greene sein müsse. Erst neuerdings hat man aber auch ein historisches Zeugniß dafür in einer Handschrift des Stückes gefunden, in der er auf dem Titelblatt von dem Schauspieler Juby (einem Zeitgenossen Rowley's) als der Verfasser der Dichtung bezeichnet wird. Ward rühmt mit Recht, daß es von einer Frische der Farbe sei, die man „a native English freshness“ nennen könne. Es athmet den Geist der alten Balladen, den Duft der englischen Wiesen und Wälder. Der Dialog ist abwechselnd in Prosa und Blankversen geschrieben. Die letzteren zeigen mehr Leichtigkeit, mehr rhythmisches und dramatisches Gefühl als die übrigen Dramen des Dichters. Die Empörung eines Earl von Kendal gegen Eduard III. bildet die Voraussetzung der Handlung. George-a-Greene, ein einfacher Flurschütz, der sie vereitelt, ist der Held der Begebenheit. Den König verlangt, unerkannt seinen Retter kennen zu lernen. In Mariannen, der Geliebten Robin Hood's, entsteht dagegen der Wunsch, George-a-Greene von letzterem im Kampfe besiegt zu sehen, weil sie es nicht ertragen kann, durch dessen und seiner schönen Bettie Ruhm, den des Geliebten sowie ihren eigenen verdunkelt zu wissen. Robin Hood zieht wirklich mit zwei seiner Genossen zum Streite aus. George-a-Greene nimmt es jedoch allein mit allen Dreien auf. Nachdem er den letzten von ihnen niedergeworfen, bietet ihm Robin seine Freundschaft an. Sie wandern nun beide nach Bradford, wo sie mit dem verkleideten Eduard zusammentreffen, welcher eben im Begriff steht, sich der anmaßenden Forderung der dortigen Bürger zu fügen, die keinem Fremden gestatten wollen, den Stock auf der Schulter, in die Stadt einzuziehen. George-a-Greene, darüber erzürnt, befiehlt Eduard den Bradford'schen Bürgern zum Trotz den Stock auf die Schulter zu nehmen, indem er im Weigerungsfalle ihn selber mit Prügeln bedroht. Wie rasch er mit diesen zur Hand, sollen sogleich die sich widersetzenden Bürger von Bradford erproben, die aber daraus mit Genugthuung abnehmen, daß sie es mit keinem Geringeren als dem berühmten

*) In Tiecks altenglischem Theater übersetzt.

Flurschützen von Wakefield zu thun haben können, weil kein Zweiter im Lande solche Schläge zu vertheilen im Stande sei. Jetzt giebt auch Eduard sein Incognito auf und heißt George-a-Greene sich eine Gnade erbitten. George ersucht den König um seine Vermittlung bei dem störrischen Vater der schönen Bettie, natürlich mit bestem Erfolg. Dazwischen schlingt sich als Episode die unglückliche Liebe des Königs Jacob zu Jane Barley hindurch.

So anmuthig diese Dichtung auch ist, so hat es ihrem Verfasser doch nicht gelingen wollen, den Stoff im eigensten Sinne dramatisch zu gestalten. Die epischen und lyrischen Elemente treten zu sehr auseinander und in der Structur herrschen die ersteren vor.

Ein Dichter von ungleich größerer dramatischer Verve, in dessen Adern wirkliches tragisches Blut rollte, nur daß es ihm noch an künstlerischer Durchbildung, an umfassenderen künstlerischen Anschauungen und Zielen fehlte, daher er die tragischen Wirkungen auch noch mehr in der äußeren Kraftentwicklung der Leidenschaft, als in der Motivirung suchte, war Christopher Marlowe, von seinen Freunden, ja selbst vom Publicum auch kurzweg Kit genannt.*) Als Sohn eines armen Schuhmachers, John Marlowe, zu Coventry im Februar 1563 geboren, empfing Christoph seine Erziehung als Stipendiat in der königlichen Schule zu Canterbury. 1580 bezog er als Pensionär das Benet College zu Cambridge. Es scheint, daß Sir Roger Manwood, den Marlowe in einem seiner Gedichte als seinen Wohlthäter gefeiert hat, für seine Erziehung gesorgt. 1583 erwarb er den Grad eines Bachelor of arts, 1587, d. i. also zu einer Zeit, da sein Tamerlan schon geschrieben war, den des Magisters. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß er überhaupt, oder, wie es in einem Spottgedichte der Zeit heißt, früher als Dichter auch Schauspieler war. Jedenfalls übte aber das Theater eine ungeheuere Anziehungskraft auf ihn aus, daher er seine ursprünglich erwählte Laufbahn, wahrscheinlich die Theologie, bald ganz mit der dramatischen Schriftstellerei vertauschte. Möglich, daß seine philosophischen Ansichten auch darauf Einfluß

*) Collier, a. a. O. III. 107. — Klein, a. a. O. II. 607. — Ward, a. a. O. 173. — Taine. — Prölß, altenglisches Theater I. — The Works of Christopher Marlowe, with some account of his life von A. Dyce. London 1870. Ulrici. Shakespeare's dramatische Kunst. I.

hatten. — Von keinem der Dramatiker des ganzen altenglischen Theaters hat die Geschichte ein so abschreckendes Bild überliefert als von Christopher Marlowe. Er müßte darnach einer der ausschweifendsten, gottlosesten Menschen gewesen sein. Zum Glück erweisen sich aber die Quellen, aus denen diese Nachrichten geschöpft wurden, als trüb und verdächtig, so daß wir hinlänglich Grund haben, an der Aechtheit des Bildes zu zweifeln. Ich habe an einem anderen Orte (Altenglisches Theater I.) dargelegt, daß die Werke des Dichters keineswegs, wie man wohl auch noch gemeint hat, unsittliche, frivole, ja atheistische Grundsätze lehren; wodurch ich keineswegs in Abrede stellen wollte, daß er nicht doch ein ungebundenes, von Leidenschaften durchwühltes Leben geführt und den Freidenkern der Zeit angehört haben könne. Fällt, in Bezug auf das Letzte, seine Ankunft in London doch gerade in die Jahre, da Giordano Bruno mit seinen Ansichten und Lehren dort großes Aufsehen erregte. Nirgends aber geht aus seinen Schriften hervor, daß, wenn er auch wirklich ein Gottesläugner gewesen sein sollte, er, wie man behauptet, zugleich noch ein Gottesschänder gewesen sei. Vielmehr fehlt es seinen Dramen nicht an einzelnen Stellen, die auf das Gegentheil hinweisen. Ebensowenig aber wird in ihnen dem Machiavellismus gehuldigt, obschon man auch dieses ihm vorwarf. Er hat ihn in seinem Juden von Malta zwar ganz ausdrücklich zur Darstellung bringen wollen, aber nicht in einem ihn empfehlenden Sinne. Machiavelli tritt als Prolog darin auf. Seine ersten Worte aber verkünden es deutlich, daß Marlowe in Guise den Geist des Machiavellismus verkörpert sah, den er auch noch später, in seinem Massacre of Paris, in den abschreckendsten Farben dargestellt hat:

„Obschon die Welt glaubt, Machiavell sei todt,
Entfloh sein Geist doch nur jenseit der Alpen
Und kommt da Guise todt von dort zurück.“

Auch die Schlußworte lehnen, wenn man sie recht versteht, jede Theilnahme des Dichters an den Grundsätzen des Barabas, des zweiten Vertreters des Machiavellismus, ab:

Ich komme nicht . . .
Den Lektor in Britannien zu spielen.
Nein, nur des Juden Trauerspiel zu zeigen,
Der lächelnd seine Säcke strotzen sieht

Vom Gold, das er mit meinen Mitteln nur
Erworben hat. Schenkt eure Gunst ihm so
Wie er's verdient, und laßt's ihm nicht entgelten,
Daß mir er huldigt." *)

Diese kalte Objectivität der Darstellung, welcher der Dichter nur zu oft, wie die Schönheit, so auch, wenigstens scheinbar, die Sittlichkeit zum Opfer gebracht, hat, wie ich glaube, seinen Werken hauptsächlich den Vorwurf der Unsittlichkeit zugezogen. Von der ethischen Weltanschauung Shakespeare's ist freilich bei ihm keine Spur. Hierin steht aber letzterer überhaupt ganz einzig unter den Vertretern des englischen Renaissancedramas da. In dieser Beziehung treten hier nicht nur alle seine Vorgänger, sondern auch alle seine Nachfolger, obschon ihn doch diese zum Vorbilde hatten, weit hinter denselben zurück. Dazu kam, daß bei Marlowe das Interesse des Gemüths dem des Verstandes und der künstlerischen Sinnlichkeit immer ganz untergeordnet ist. Nicht die ideellen Antriebe des Geistes, sondern die der Egoität bilden die hauptsächlichen Hebel seiner dramatischen Conflicte; das war aber damals meist auch im Leben der Fall.

Selbst wo er seine Conflicte einmal aus jenen zu entwickeln versucht, gelingt es ihm immer nur nothdürftig. Doch bin ich der Meinung, daß der Mangel an sittlicher Vertiefung sich bei ihm hauptsächlich aus dem Mangel an psychologischer Vertiefung erklärt, daher es ihm auch weniger als ethischer, wie als ästhetischer Fehler angerechnet werden sollte. Handelt es sich in allen seinen Stücken doch darum, das Unzulängliche eines unbedenklichen Strebens, sei es nach Macht, Reichthum, Größe, Wissen, Genuß zur Darstellung zu bringen und zu zeigen, daß es früher oder später doch nur zum Untergange, ja zu ewigem Verderben hinführe. Auch scheint es für die Sittlichkeit Marlowe's, wenigstens als Dichter, zu sprechen, daß er sich vom Obscönen ferner hielt, als viele andere Dramatiker der Zeit, obschon seine Stoffe ihm doch Gelegenheit ihm zu fröhnen, boten. Nur der Jude von Malta macht darin eine Ausnahme, aber auch hier ist der Dichter wenigstens von aller Lüsternheit frei. Für den Ernst desselben spricht ferner, daß er gleich bei seinem ersten Auftreten, im Tamerlan, ankündigt, sich von allen Spielereien des Reimes und des Mutter-

*) Dieser Prolog ist erst nach dem Tode Guise's, vielleicht selbst später als das Massacre of Paris geschrieben.

witzes frei halten zu wollen. Ueberhaupt hat er sichtbar eine größere Reinheit der Form erstrebt, daher auch der Prosa nur selten Raum in seinen Stücken verstattet. Der Humor scheint die schwache Seite des Dichters gewesen zu sein. Um dies jedoch ganz beurtheilen zu können, müßte uns eines seiner Lustspiele vorliegen. Daß uns aber nur der Name eines einzigen (The maiden's holiday) hat überliefert werden können, scheint jene Annahme fast zu bestätigen.

Dagegen sind uns sieben seiner Tragödien erhalten geblieben: Tamerlan, erster und zweiter Theil, Faust, der Jude von Malta, Eduard II., die Bluthochzeit und Dido. Außerdem erschien unter seinem Namen noch die Tragödie Lust's dominion, die ihm aber, nach Collier, irrig zugeschrieben ist. Der ihm von A. Dyce beigemessene Antheil an den früher erwähnten First part of the contention between the two houses etc. und The true tragedie of Henry VI. etc. wurde von Ulrici mit guten Gründen bestritten.

Tamerlaine the great ist, wie A. Dyce dargethan, schon vor 1587 aufgeführt worden, da Alleyn noch die Titelrolle darin spielte. Nash behauptet, daß Marlowe mit diesem Stücke den Blankvers zuerst auf die Bühne gebracht, womit er jedenfalls nur die Volksbühne meinte. Dann dürften Gorboduc, The spanish tragedy und Jeronimo I. aber auch nicht früher als Tamerlaine auf dieser erschienen sein. Keines der Marlowe'schen Dramen hat einen so kühnen, gigantischen, himmelstürmenden Zug wie sein Tamerlaine. Er eröffnete, wie man glaubt, die lange Reihe der bluttriefenden Dramen, die nun auf der englischen Bühne erscheinen sollten, doch steht uns bei der Spärlichkeit und Unsicherheit der Nachrichten nur ein ganz relatives Urtheil über diese Verhältnisse zu. Die Sprache ist glänzender, glühender, farbenprächtiger, bilderreicher als die seiner späteren Stücke, aber auch bombastischer, übersteigender und geschmackloser. Obschon die Motivirung nicht die starke Seite dieses Dramas ist, so macht sich gegen Kyd selbst noch hierin ein bedeutender Fortschritt bemerklich. Der Aufbau ist geschlossener, die Charakteristik einheitlicher und großartiger, der Geschmack geläuterter, die Weltanschauung umfassender und geklärter. Der große Erfolg dieser Dichtung rief einen zweiten Theil derselben hervor, welcher den des ersten aber nicht völlig erreichte.

The tragical history of Faustus (der älteste Druck ist v. J. 1604) wird gewöhnlich in das Jahr 1588 gesetzt. Alf. van der Velde, von

dem eine Uebersetzung vorliegt*), hat darauf hingewiesen, daß Marlowe wahrscheinlich das Spieß'sche Faustbuch gekannt habe. Die Ausführung dieses Stückes ist beträchtlich gegen die großartige Conception zurückgeblieben. Der Aufbau entwickelt sich in einer fast nur epischen Auseinanderfolge der Begebenheiten. Die Verbindung dieser letzteren ist eine so lose, daß man später mit Leichtigkeit einzelne derselben herausnehmen und durch andere ersetzen konnte. Es lassen sich zwei verschiedene Theile daran unterscheiden, von denen der eine einen ideal symbolischen, der andere einen derb realistischen Charakter zeigt; jener klingt an die alten Allegorien, dieser an die späteren Interludes an. Wissensdrang ist auch hier, wie im Goethe'schen Faust, der Grundzug. Doch ist dessen Streben bei Marlowe zugleich noch auf Macht gerichtet, was bei Goethe erst im 2. Theile hervortritt.

The famous tragedy of the rich jew of Malta (der früheste uns bekannte Druck ist v. J. 1633)**) zeigt eine großartige Anlage, mit der aber nur die Ausführung der beiden ersten Acte vollkommen Schritt hält. Es ist, als ob der Dichter dann plötzlich von seinem ursprünglichen Plane abgewichen wäre. Das Verhältniß des Barabas zu seiner Tochter Abigail gewinnt nun einen anderen Charakter. Der Dichter läßt die Motive dafür mehr errathen, als daß er sie vor unsern Augen entwickelte. Auch treten jetzt eine Menge neuer Personen auf, von denen uns aber keine menschlich näher gerückt wird. Aus dem Juden Barabas wird schließlich ein ganz abstractes Ungeheuer. Der Einfluß, den dieses Drama auf Shakespeare's Kaufmann von Venedig ausgeübt hat, ist übertrieben worden. Ob und inwiefern es mit einem früheren Stücke The jew, welches verloren ging, zusammenhing, wissen wir nicht.

The troublesome raigne and Lamentable death of Edward II., King of England, with the tragicall fall of proud Mortimer and also the life and death of Peers Gaveston, the great Earl of Cornewall (zuerst 1604 gedruckt)***) gilt fast allgemein für das ausgebildetste und reifste Werk des Dichters. Wenn Tamerlaine von Einigen

*) Eine andere lieferte Wilhelm Müller. Eine französische Uebersetzung liegt von F. Victor Hugo vor.

**) Uebersetzt von Ed. v. Bülow.

***) Uebersetzt von Ed. v. Bülow und R. Prölß, Altenglisches Theater I.

für das grundlegende Drama des nationalen englischen Theaters angesehen wird, so darf Eduard II. wohl mit noch größerem Recht als das Vorbild der späteren englischen Historien bezeichnet werden. Insbesondere auf Shakespeare's Richard II. hat es ganz zweifellos eingewirkt, obwohl schon die Aehnlichkeit des Stoffes eine gewisse Aehnlichkeit beider Stücke bedingen mußte. Shakespeare beschränkt sich bei seiner Darstellung ganz auf die letzten, die Katastrophe unmittelbar herbeiführenden Ereignisse. Marlowe's Darstellung umfaßt dagegen die ganze Regierungszeit seines Helden. Er hat den ungeheuren Stoff zwar nicht völlig bewältigt, doch ist das Geleistete immer sehr hoch anzuschlagen. Marlowe's Dichtung steht an Geschlossenheit des Aufbaus, an psychologischer Tiefe, Feinheit und Kraft der Motivirung, an Reichthum und Glanz der Charakteristik, an Hoheit der Weltanschauung, an sittlichem und patriotischem Pathos weit hinter Shakespeare zurück. Doch hatte er auch eine ungleich rohere Zeit zu schildern, fand ein ungleich weniger entwickeltes Drama, eine ungleich weniger entwickelte Schauspielkunst vor. Die letztere hat sich ohne Zweifel noch an den Dichtungen Lilly's, Kyd's, Greene's und Marlowe's beträchtlich gehoben. Doch hat sein Stück auch einige Vorzüge vor dem Shakespeare'schen voraus. Die Expositition ist klarer, das Verhältniß des Königs zu seinen Günstlingen deutlicher und bedeutender. Die Abdankungsscene, obschon ungleich einfacher und theatralisch minder wirkungsvoll, erscheint fast natürlicher; sie ist frei von der Künstlichkeit, welche sich der Shakespeare'schen nicht ganz absprechen läßt. Die letzten zwei Acte sind überhaupt weitaus das Beste an dem Marlowe'schen Stück.

The massacre of Paris, wahrscheinlich bald nach dem Tode des Herzogs von Guise entstanden, kam erst am 30. Januar 1593 zur Aufführung. Der älteste erhalten gebliebene Druck ist ohne Jahresangabe. Es ist, als Ganzes betrachtet, die schwächste der dramatischen Arbeiten Marlowe's. Nur die Figur Guise's tritt bedeutend hervor.

Dido, Queen of Carthago (1594 gedruckt) ist erst von Nash nach Marlowe's Tode beendet worden. Der Dichter hat hier zum ersten Male die Liebe zum Hauptpathos gemacht. Er schlägt darin mit Glück auch zartere Töne an. Selbst im Humor, wie die Figur der Amme beweist, erscheint er hier glücklicher. Die sich eng an Vergil anschließende Handlung ist klar und verständig entwickelt. Welchen Antheil

Nash daran hat, läßt sich, da das Ganze wie von einer Hand geschrieben erscheint, freilich nicht sagen, doch macht gerade dies es wohl wahrscheinlich, daß er nicht allzu bedeutend gewesen sein wird. Jedenfalls legte Nash aber dabei eine große Anempfindungsfähigkeit und Objectivität der Darstellung an den Tag.

Marlowe war ohne Zweifel das bedeutendste dramatische Talent der altenglischen Bühne vor Shakespeare. Sein früher Tod ist bei Beurtheilung dessen, was er geleistet, noch überdies zu berücksichtigen. Er starb im Alter von nur 30 Jahren, nachdem er kaum 7 Jahre für die Bühne thätig gewesen war. Wenn Shakespeare in diesem Alter gestorben wäre, würden wir durch die damals fertigen Werke desselben von seinem genialen Dichtergeiste kaum eine viel größere Vorstellung haben. Marlowe fiel wahrscheinlich als ein Opfer eines seiner Liebeshändel, da er nach den Todtenregistern der Pfarrkirche zu Deptford daselbst am 1. Juni 1593 von einem gewissen Francis Archer getödtet worden ist; wie es in der Ballade The atheist's tragedy heißt durch einen mit seinem eigenen Dolch durchs Auge geführten Stich. Beard in seinem Theatre of God's judgements fügt noch hinzu, daß er bis zum letzten Athemzug Gotteslästerungen ausgestoßen und mit einem Fluche den Geist aufgegeben habe. Mit größter Wahrscheinlichkeit haben wir es aber bei diesen Berichten mit bloßen, von puritanischem Eifer eingegebenen Gerüchten und Verläumdungen zu thun.

Ein vierter Dichter der uns beschäftigenden Gruppe war Thomas Lodge.*) Er gehörte einer alten Familie aus Lincolnshire an. Doch wurde er (1556)**) in London geboren, wo sein Vater Lord Mayor war. 1573 bezog er die Universität Oxford, erhielt vier Jahre später den Titel eines bachelor of arts, worauf er in Lincoln's Inn eintrat. Als Servite von Trinity College schrieb er eine Abhandlung gegen den Wucher. Auch seine Defence of Poetry, Music and Stage-plays, die er gegen Stephen Gosson's School of Abuse (1579) schrieb, die aber sofort verboten wurde, gehört zu seinen früheren Arbeiten. Schon 1582 nannte ihn Gosson einen Landstreicher. 1588 trieb er sich in der That unter den Freibeutern herum, welche damals

*) Collier, a. a. O. III. 213. — Ward, a. a. O. I. 225. — Klein, a. a. O. II. 364. Taine.

**) Nach Klein. Ward giebt um 1558 an.

gegen Spanien ausgerüstet wurden und seine Erzählung Rosalynde (1590 gedruckt), welche Shakespeare's „Wie es Euch gefällt" mit zu Grunde liegt, will er auf einer stürmischen Fahrt nach den Canarischen Inseln geschrieben haben. Als Dramatiker trat er jedenfalls später, als Marlowe auf. Seine Tragödie: The most lamentable and true tragedie of Marius and Sylla (1594) ist offenbar durch dessen Tamerlan angeregt worden. Doch weicht er in der Behandlung des Verses von Marlowe ab, da er den Reim sehr häufig gebraucht. An dramatischer Kraft und an Kunstverständniß steht Lodge weit hinter diesem zurück. Er besticht jedoch durch eine große Energie des Ausdrucks und durch die Lebendigkeit der äußeren Handlung. An der mit seinem Freund Greene zusammen gearbeiteten Komödie A looking glasse for London macht sich der Mangel an wirklicher dramatischer Gestaltungskraft fast noch fühlbarer. Auch sind dies, so viel wir wissen, seine einzigen dramatischen Versuche. Dagegen kennt man von ihm noch eine Menge andrer poetischer, satirischer, ja selbst wissenschaftlicher Arbeiten. Wie es scheint von der Noth getrieben, wendete sich Lodge nämlich später der Arzneiwissenschaft zu. 1600 practicirte er als Arzt in Avignon, später in London. Ja, er bekleidete sogar längere Zeit die Stelle eines Lectors der Physik an der Universität Oxford. 1603 gab er eine Abhandlung über die damals in London herrschende Seuche heraus. 1614 trat er mit einer neuen Uebersetzung des Seneca hervor. 1625 starb er, selbst ein Opfer der Pest. Obschon für die Entwicklung des Dramas von keiner besonderen Bedeutung, hat er von der Geschichtsschreibung doch eine gewisse und jedenfalls zu große Beachtung erfahren.

Wichtiger erscheint Thomas Nash*), weniger allerdings seiner eignen dramatischen Thätigkeit wegen, als durch seinen Antheil an den literarischen, auch das Theater berührenden Händeln der Zeit, in denen er sich als ein eben so warmer, eifriger Freund, wie heftiger Gegner bewährte. In Lovestoft (Suffolk) geboren, machte er seine Studien in Cambridge, wo er auch 1585 den Titel eines bachelor of arts erwarb. 1587 trat er in London als Autor auf. Bald nach dem Tode Elisabeth's scheint er gestorben zu sein. Seine dra-

*) Collier, a. a. O. III. 221. — Ward, a. a. O. 229. — Klein, a. a. O. II. 263.

matische Befähigung lernten wir schon aus seiner Theilnahme an Marlowe's Dido kennen. Sein Summer's last will and testament*) (1592 vor der Königin in Croydon gespielt, 1600 gedruckt) ist sein dramatisches Hauptwerk. Es ist eine Art Moralität, die auf die Schaulust des Publicums berechnet war. Nur die Gestalt Will Summer's, des Spaßmachers Heinrich VIII., tritt neben den allegorischen Figuren des Stücks um so realistischer und lebensvoller hervor. Auch zeigte der Dichter darin eine seltene Beherrschung der Sprache, sowie die Fülle eines an Einfällen reichen Geistes und eine glänzende satirische Kraft. Letztere hat er vielleicht noch mehr in dem Lustspiele „The isle of dogs“ an den Tag gelegt, in dessen Folge er in's Gefängniß mußte. Von seinen Streitschriften waren Almond for a Parrat und Pierce Pennilesse his supplication to the devil die wirkungsvollsten.

Henry Chettle,**) geb. 1564, gest. 1607, den wir schon als Herausgeber der angeblich Greene'schen Schrift „A groatsworth of wit etc.“ kennen lernten, wobei er eine etwas zweideutige Rolle gespielt,***) war wenigstens zeitweilig zugleich Drucker und Schriftsteller und gehörte als letzterer zu den fruchtbarsten play-wrights der Shakespeareschen Zeit. Ward versichert, daß er mindestens 16 Stücke allein, 34 mit Anderen geschrieben habe. Collier hat allein aus dem Henslowe'sche Tagebuch zu erbringen vermocht, daß er an 28 Stücken größeren oder geringeren Antheil gehabt haben muß. Meres in seinem Palladis Tamia nennt ihn einen der besten Dichter von Comedies. Der Ausdruck ist aber vielleicht in einem allgemeineren Sinne gebraucht, da Chettle mehr tragische als komische Stoffe behandelt hat.

Es wird vielleicht hier am Orte sein, etwas über das Zusammenarbeiten der Dichter zu sagen, dem wir jetzt beim Drama immer häufiger zu begegnen haben werden. Da die Drucke der Bühnenwerke meist ohne Zuthun der Dichter oft erst nach ihrem Tode zu Stande kamen und nicht selten ganz unberechtigte Speculationen von Buch-

*) In Dodsley's Old plays, vol IX.

**) Collier, a. a. O. III. 230. — Ward, a. a. O. I. 232.

***) Nachdem er behauptet, dieselbe dem letzten Willen des angeblichen Autors gemäß gedruckt zu haben, sagt er in einer Rechtfertigungsschrift, daß Greene sie, wie so viele andere Schriften, bei den Buchhändlern hinterlassen habe. Auch muß er bekennen, sie nicht nach Greene's, sondern nach seiner eigenen Handschrift gedruckt zu haben.

händlern waren, so können die auf den Titeln angegebenen Namen, weil sie deren Zwecken vielleicht ebenfalls dienten, nicht für durchaus zuverlässig gelten. Wie verschiedene Stücke anonym erschienen, von denen man in Schauspielerkreisen die Namen der Autoren meist gekannt haben mag, so wurden bei anderen Stücken wieder Namen auf den Titel gesetzt, die ihnen nicht zukamen, aber Käufer anlocken sollten. Wir begegneten ähnlichen Verhältnissen ja schon beim spanischen Drama. Endlich aber ließen die Bühnendirectoren die von ihnen eigenthümlich erworbenen Stücke auch vielfach überarbeiten, wodurch diese theils ganz neue Autornamen, theils wenigstens neue Mitarbeiternamen erhalten mochten. Auch erbaten jüngere Dichter den Rath, die Beihülfe, ja selbst die Erlaubniß der älteren, schon in Aufnahme gekommenen Dichter, deren Namen mit auf dem Titel ihrer Werke erscheinen lassen zu dürfen. So mögen denn nicht wenige der verschiedenen Autornamen, denen wir auf den Titeln von Stücken aus jener Zeit zu begegnen haben. auf wesentlich andere Verhältnisse hinweisen als das in unsrem Jahrhundert zu einer völligen Industrie gewordene Arbeiten in Compagniegeschäft. Gleichwohl haben damals ohne Zweifel auch schon ähnliche Verhältnisse bestanden. Gleich die erste regelmäßige Tragödie der Engländer, Gorboduc, war ein auf diese Weise entstandenes Werk. Hier war die Arbeit aber noch in der Art getheilt, daß jeder der Dichter eine bestimmte Zahl Acte, wenigstens was die Ausführung betraf, selbständig übernahm. Schon bei The misfortunes of Arthur aber fand, wie wir wissen, ein andres Verhältniß statt. Der eine der Dichter übernahm die Einleitung, der andere die Chöre, ein paar der Uebrigen die Dumb-Shows, während der Plan und das eigentliche Stück die Arbeit eines einzigen war. Hier waren also zwar acht Personen betheiligt, die Hauptsache aber immer in nur einer Hand. Natürlich sind noch eine Menge andrer Dispositionen des Zusammenarbeitens möglich, von denen gewiß auch verschiedene bei den späteren gemeinsamen Arbeiten der altenglischen Dichter in Anwendung kamen.

Von den zahlreichen Dramen Chettle's, sind nur vier erhalten geblieben. Von ihnen gehört die Tragödie Hoffman, a revenge for a father*), ihm ausschließlich an. The Patient Grissil**) dagegen ist in

*) Erschien 1852 mit einer Einleitung von H. H. C. in Druck.

**) Von Collier für die Shakespeare-Gesellschaft 1841 edirt.

Gemeinschaft mit Dekker und Haugthon von ihm verfaßt worden, The death of Robert, Earl of Huntington mit Munday und The blind beggar of Bethnal Green mit John Day, unter dessen Namen es 1659 sogar allein erschien. Die Tragödie Hoffman, nach Henslowe 1602 gegeben, 1631 anonym im Druck erschienen, ist eine der grausamsten und blutigsten der englischen Bühne. Chettle wollte darin augenscheinlich Marlowe und Kyd überbieten. Einige Momente darin dürften von Shakespeare zu seinem Hamlet benutzt worden sein. Hoffman vollzieht die Rache für den an seinem Vater begangenen Mord unter mannichfaltigen Verkleidungen. List und Verstellung spielen eine hervorragende Rolle. Der Wahnsinn der Heldin bietet ein weiteres Moment der Aehnlichkeit dar. Sonst würde das Stück kaum Erwähnung verdienen. Es ist unglaublich roh, ungeschickt, ja selbst widersinnig. An der Comedy of patient Grissil (um 1600 gespielt, 1603 anonym im Drucke erschienen) schreibt Collier Chettle den Hauptantheil zu. Er glaubt, daß Dekker und Haughton nur nachträglich Aenderungen daran vornahmen. Die Charaktere sind hier besser gezeichnet. The death of Robert Earl of Huntington ist eine Fortsetzung des Munday'schen Downfall of Huntington.

Anthony Munday,*) 1553 geboren, trat 1579 zuerst schriftstellerisch auf. Es scheint, daß er in der Gesellschaft des Grafen von Oxford auch schauspielerisch thätig gewesen ist und seit 1580 für die Bühne geschrieben hat. Meres nennt ihn „the best plotter", d. i. den besten Erfinder theatralischer Verwicklungen; wogegen Ben Jonson sich über seinen literarischen Ruf lustig macht. Von seinen vielen Stücken ist außer den bereits angeführten nur noch das Lustspiel John a Kent and John a Cumber, auf welches Greene's Friar Bacon and friar Bungay eingewirkt haben soll, und zwar als Manuscript mit der Jahrzahl 1595, erhalten geblieben.**) Die beiden Dramen vom Grafen Huntington wurden 1598 gespielt und 1601 gedruckt. Sie behandeln die Geschichte Robin Hood's, des geächteten Grafen von Huntington, und lassen sich als romantische Phantasiestücke auf geschichtlichem Hintergrunde bezeichnen. Obschon ziemlich ober-

---

*) Siehe über ihn Collier's Five old plays etc., in denen beide Stücke abgedruckt sind.

**) Collier gab einen Abdruck davon in Shakesp. soc. Public. 1857.

flächlich gearbeitet, machen sich doch Züge von Geist und dramatischer Kraft darin geltend. Auch an dem First part of Sir John Oldcastle*) wird Chettle neben Drayton, Wilson und Hathwaye ein gewisser Antheil mit zugeschrieben.

Dieses Stück ist lange für eine Shakespeare'sche Arbeit gehalten worden, weil es zuerst unter dessen Namen erschien. Malone stellt jedoch die wirkliche Autorschaft ganz außer Zweifel. Von Robert Wilson (1579—1610), dem einen derselben, der von Meres sehr hoch gestellt wird, ist nur noch The coplers prophecy und von Michael Drayton (1563—1631), dem berühmten Verfasser der Baron's Wars und des Polyalbion, einer poetischen Beschreibung der englischen Insel, den Meres als Tragödiendichter hervorhebt, sind nur noch einige Namen von Stücken, wie Mother red-cap, das er mit Munday zusammen geschrieben haben soll, erhalten geblieben. Coxeter behauptet auch noch ein altes Manuscript des Merry devil of Edmonton, von Tieck**) Shakespeare zugeschrieben, mit seinem Namen bezeichnet gesehen zu haben.

Es giebt noch eine ziemliche Menge von Stücken, welche theils anonym, theils unter Autornamen erschienen, die später aber bestritten wurden. Von ihnen nehmen vor Allen diejenigen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, welche Shakespeare zugeschrieben worden sind, sei es, daß er dieselben ganz oder nur theilweise verfaßt haben oder sie auch nur verändert oder überarbeitet haben sollte. Denn Stücke der letzteren Art würden in ihrer ursprünglichen Gestalt jedenfalls noch der hier zu betrachtenden Periode angehören, erstere wenigstens insofern, als man sie ihrer besonderen Form wegen nur für Jugendarbeiten dieses Dichters erklärt.

Von diesen Stücken hebe ich zunächst diejenigen hervor, in denen sich zugleich eine ganz neue Gattung des Dramas, das bürgerliche Trauerspiel, von Collier the domestic tragedy genannt, ankündigt, die auf der englischen Bühne früher als auf jeder andern erschien, was ein neues Zeugniß für den nationalen, volksthümlichen Geist ablegt, unter dessen Einflusse sich hier das neue Drama entwickelte. Bemerkenswerth ist,

*) Abgedruckt in Ancient British Drama I. — Von Baudissin in Tieck's „Vier altenglische Schauspiele" übersetzt.

**) Eine Uebersetzung davon in Tieck's Altenglischem Theater. Berlin 1811.

daß diese neue Gattung sich zunächst fast ganz auf dem criminalistischen Gebiete bewegte und durchgehend auf wirklichen Begebenheiten der Zeit beruhte. Man kennt eine ziemliche Zahl solcher, wohl meist noch der vorliegenden Epoche angehörender Stücke, wie The fair maid of Bristol; The stepmother's tragedy; The tragedy of Cox of Collumpton; The lamentable tragedy of the Page of Plymouth; The tragedy of Thomas Merry;*) Arden of Feversham; The warning for faire women; The Yorkshire tragedy und The London prodigal. Von ihnen sind nur die vier letzten im Druck erhalten geblieben, die sämmtlich Shakespeare zugeschrieben worden sind.

Arden of Feversham**) erschien 1592 anonym. Lillo hat später eine neue Bearbeitung desselben versucht, die aber erst von John Hoadly 1739 beendet worden ist. Collier glaubt, daß in einem schon 1578 gegebenen Stück, Murderous Michael, derselbe Stoff behandelt oder dieses vielleicht selbst die erste Fassung des vorliegenden gewesen sei. Der diesem Stücke zu Grunde liegende Vorfall ereignete sich 1570 im Kent'schen und wurde von Holinshed mitgetheilt. Alice, die Gattin des Kaufmanns Arden in Feversham, wird von einer unseligen Leidenschaft zu Mosbie, einem leichtfertigen Menschen von schlechten Grundsätzen, ergriffen und zum Morde ihres Gatten verleitet. Der Dichter veranschaulicht den Kampf, welchen das schwache Gemüth dieses Weibes gegen die an sie herantretende Versuchung kämpft, der sie jedoch nur zu rasch erliegt. Er offenbart dabei eine ungewöhnliche Kenntniß des weiblichen Herzens und stellenweise auch dichterische Kraft. Aehnliche Verhältnisse sind in The warning for faire women***) wieder zur Darstellung gebracht, von welcher 1599 ein Druck

---

*) Dieses Stück scheint identisch mit Yarrington's Two tragedies in one zu sein, wenigstens findet sich auch in diesem die Ermordung eines Kaufmanns Beech in London durch einen gewissen Thomas Merry behandelt, aber noch mit einem andern Criminalfall, der sich in Italien ereignet hatte, verbunden, so daß die Scene abwechselnd bald in England, bald in Italien spielt. Es erschien 1601 im Druck.

**) Bei Delius' Pseudo-Shakesp. Dramen I. 1855 abgedruckt. Von Tieck in Shakespeare's Vorschule übersetzt.

***) Dies ist dasselbe Stück wie The most tragical and lamentable Murther of Master George Sanders, merchant of London.

erschien. Das Stück ist aber jedenfalls älter. Der Vorgang soll sich in London ereignet haben. Hier ist besonders der Gedanke bedeutend, daß Anna Sanders nach dem von ihrem Geliebten an ihrem Gatten vollzogenen Morde — eine Scene, welche hier und da an die Ermordungsscene Duncan's in Macbeth erinnert — sich um den Genuß all des erträumten Glückes gebracht findet, weil der Anblick des Geliebten sie nur noch mit Schauder erfüllt. The Yorkshire tragedy beruht auf einem Ereigniß, welches erst 1604 stattfand und sich in Stowe's Chronicle erzählt findet. Sie wurde 1608 im Globe-Theater gegeben und erschien in demselben Jahr unter dem Namen Shakespeare's. Die Abfassung dieses kurzen, nur einactigen Stücks fällt demnach schon in die Blüthezeit dieses Dichters. Um so weniger ist wohl die Annahme gestattet, daß es ausschließlich von ihm herrühren könnte. Hat es doch nichts mit der Compositionsweise und der künstlerischen Auffassung der in diese Zeit fallenden Werke des Dichters gemein. Wohl aber dürfte letzterer Einfluß auf dasselbe im Einzelnen gewonnen haben, da es in der That, was die Behandlung der Charaktere und Scene betrifft, manche bedeutende, seiner nicht unwürdige Züge enthält. The London prodigal*) wurde schon von Lessing als Shakespeare'sches Stück beurtheilt, aber wie man gemeint, nur aus Vorliebe für die bürgerliche Tragödie. Später ist dieser Annahme daher sehr widersprochen worden.

Von den übrigen Shakespeare zugeschriebenen Stücken seien nur noch folgende hervorgehoben:

Locrine**) (1595 gedruckt, jedenfalls aber früher geschrieben), der mit seinen Dumb-shows eher an Peele erinnert. Er gehört zu den drei mit den Initialen W. S. bezeichneten Stücken, welche A. Dyce jedoch auf den play-wright Wentworth Smith bezogen wissen will, was dann auch für The puritan und The life and death of Thomas Cromwell zu gelten hätte.***) The raigne of king Eduard III.†)

*) Von Baudissin in Tieck's „Vier Schauspiele Shakespeare's“ übersetzt.

**) In der Tauchnitz-Ausgabe der Doubtful plays of William Shakespeare 1869. In „Tieck's Altenglisches Theater“ übersetzt.

***) Letzteres ebenda übersetzt.

†) In Delius' Pseudo Shakespeare'sche Dramen. Von Baudissin in „Vier Schauspiele Shakespeare's“ übersetzt. Siehe darüber auch Herm. v. Friesen Shakespeare-Jahrb. II.

(1596 anonym im Druck erschienen, vorher aber schon oft gegeben), nach Paynter's Palace of Pleasure und Holinshed's Chronik. — Mucedorus*) (1598 ebenfalls anonym im Druck erschienen), eine ziemlich simple Erfindung im Geschmacke der Schäferspiele. — Fair Enn**) (1631 anonym im Druck erschienen) soll nach Charles Knight eher auf Beaumont und Fletcher hinweisen, obschon es in einem in Carls II. Bibliothek gefundenen, mit Shakespeare vol. I. bezeichneten Band mit enthalten ist. — The two noble kinsmen sind in der Ausgabe von 1634 unter Fletcher's und Shakespeare's Namen erschienen. Des letzteren Antheil ist aber bestritten worden. — Dies gilt auch für The history of Cardenio (1613 öfter gespielt, und 1653 in die Londoner Buchhändlerlisten als ein Werk von Fletcher und Shakespeare eingetragen). Es behandelt die bekannte Novelle des Cervantes im Don Quixote. — The birth of Merlin or the child has found his father***) wurde 1662 als ein Werk Shakespeare's und Rowley's veröffentlicht. — The siege of Antwerp endlich erschien anonym 1600.

Ein großer Theil der Shakespeare'schen Dramen wurde erst 1623, also nach seinem Tode zum ersten Mal durch den Druck veröffentlicht. Obschon die Herausgeber, Freunde und Collegen des großen Dichters, um seine Arbeiten sehr wohl wissen konnten, ist doch die Aechtheit einzelner angezweifelt, jetzt aber so ziemlich allgemein anerkannt worden. Dagegen wurde, besonders von englischen Forschern, der auch in dieser Ausgabe noch fehlende Perikles dieser Ehre später noch würdig befunden. Die deutsche Shakespearegesellschaft hat ihn jedoch nicht in ihre Ausgabe der Werke des Dichters mit aufgenommen. Ich werde ihn gleichwohl in die Betrachtung der letzteren mit einbeziehen, ohne mich hierdurch für die entgegengesetzte Annahme erklären zu wollen.

Inzwischen wurde das gelehrte Drama auch in diesem Zeitraum noch immer gepflegt, nicht nur von den Universitäten und gelehrten Gesellschaften, wo man jetzt sogar mit Vorliebe lateinische Stücke spielte, sondern auch bei Hof, ja selbst auf der Volksbühne. Sir Philipp

*) Bei Delius a. a. O.

**) In Tieck's Vorschule zu Shakespeare übersetzt.

***) In der Tauchnitz-Ausgabe der doubtful plays. — In Tieck's Vorschule zu Shakespeare übersetzt.

Sidney stand zu dieser Zeit an der Spitze derer, die für die Formen des classischen Dramas gegen das romantische Drama eintraten. Er nahm, in seiner Defence of Poetry (1595 gedruckt, aber schon um 1583 geschrieben), die ihm bereits von Wetstone in seinem Vorwort zu Promos und Cassandra gemachten Einwürfe, nur noch entschiedener und ohne daß er sie vielleicht kannte, auf. Selbst noch den Dichtern des Gorboduc macht er den Vorwurf, die Einheit der Zeit und des Orts nicht genügend beobachtet zu haben. „Wenn dies aber schon gegen sie angewendet werden muß" — heißt es dann weiter — „was soll man erst von den übrigen Stücken sagen, in denen man auf der Bühne hier Asien und dort Africa und so viele andere Orte sieht, so daß der Spieler, wenn er heraustritt, immer damit beginnen muß, uns zu sagen, wo er sich eigentlich befindet, weil sonst die Darstellung nicht zu verstehen sein würde. Jetzt soll man die Bühne für einen Garten halten, weil drei Damen Blumen zu pflücken kommen. Gleich darauf würden wir sehr zu tadeln sein, wenn wir sie nicht für ein felsiges Ufer ansprechen wollten, weil wir nun plötzlich von Schiffbrüchen hören." — „Aber", wird man mir einwenden, „können wir die Geschichte wohl anders zur Darstellung bringen, welche einen Wechsel der Zeit und des Orts in sich einschließt? Wie! wißt ihr denn nicht, daß die Tragödie nicht an die Gesetze der Geschichte, sondern an die der Dichtkunst gebunden ist? Nicht gebunden der Geschichte zu folgen, sondern der Freiheit genießend, sich ihren Stoff neu zu bilden oder die Geschichte der tragischen Angemessenheit entsprechend zu gestalten?"

Die Lehren Sidney's kamen zunächst durch einen seiner Freunde, Sir Fulke Greville, Lord Brook, in zwei Dramen nach classischem Muster, Mustapha und Alaham (erst 1633 gedruckt)*), zu praktischer Anwendung. 1595 trat Lady Pembroke mit ihrer Tragödie Antony auf, einer Uebersetzung des Garnier'schen Dramas, die schon 1590 geschrieben ist, und wie wir sahen fast gleichzeitig auch Kyd mit seiner der Gräfin von Sussex gewidmeten Cornelia, denen dann Samuel Daniel mit der der Gräfin Pembroke gewidmeten Cleopatra und 1598 Samuel Brandon mit seiner Virtuous Octavia folgten. Die Gräfin Pembroke und Samuel Daniel standen zu dieser Zeit an der Spitze der classischen Richtung. Letzterer, welcher schon in der Vorrede zu seiner Cleopatra

*) Biographia dramatica, London 1702.

über den Barbarismus der Zeit klagte, durfte 1605 in der Apology zu seinem Philotas, d. i. in der Blüthezeit Shakespeare's, es wagen, von den groben Thorheiten zu sprechen, zu denen man jetzt die Unterhaltungen in den Theatern mißbrauche.

Doch auch die Moral-Plays blieben noch immer in Aufnahme. Sie hatten, wie es scheint, durch die Angriffe der Puritaner und durch den an den Höfen in anderer Weise in die Mode gekommenen Geschmack für Allegorie wieder an Ansehen gewonnen. Schriften, wie die School of abuse des Stephan Gosson (1579), welcher doch selber Dramen geschrieben hat (The Italian devise; Captain Mario; Catilina's conspiracy und das Moral-play Praise of parting) mußten die moralische Tendenz im Drama, daher auch die Moral-plays ebenfalls fördern. Noch immer lassen sich reine Moral-plays von solchen Spielen unterscheiden, in denen allegorische Figuren mit geschichtlichen oder solchen des alltäglichen Lebens gemischt sind. Von jenen mögen hervorgehoben werden Luptan's All for money; The three ladies of London (1584); The three lords and three ladies of London (1590) und das Robert Greene zugeschriebene Contention between Liberality and Prodigality (erst 1602 gedruckt), von diesen: Appius and Virginia of R. B. (1576); Nathanael Wood's The conflict of conscience (1581); A merry play of both pity and pleasant of Albyon knight; Common Conditions; The history of Sir Clyomon and Clamydes (1599 gedruckt, aber viel früher entstanden); A knack to know a knave (1594 gedruckt, aber schon oft gespielt); Like will to like, quoth the devil to the collier von Ulpian Fulwel (1568 und 1587); The disobedient child von Thomas Ingeland; The play of play. Aus einer Stelle der Tragödie „Sir Thomas Moore" geht hervor, daß zu dieser Zeit The cradle of securitie; Hit nayle o' the head; Impatient povery; The play of four P's; Dives and Lazarus; Lusty Juventus; The marriage of with and wisdom; die, wenn auch nicht alle, so doch meist zu dieser Art Spielen gehören, noch sehr in Aufnahme waren. Die Stelle giebt zugleich einigen Aufschluß, in welcher Art diese Spiele bei den Festen damals dargestellt wurden. Es waren keine Interludes mehr, sondern Vorspiele, welche dem Banket jetzt vorausgingen. Doch wurden, wie wir schon sahen, am Hofe der Elisabeth eine andere Art allegorischer Gelegen-

heitsstücke und Festspiele bevorzugt, welche später den Namen „Masken“ erhielten.

Mummenschanz hatte es in England schon seit lange bei den Festen der Großen gegeben. Es scheint jedoch, daß diese Verkleidungen v. J. 1513 an einen anderen Charakter gewannen und den Namen „masks“ erhielten. Diese Masken bestanden aber noch in nichts anderem, als in dem plötzlichen Auftreten einer Anzahl maskirter Personen in den Festsälen, welche die Damen ihrer Wahl zum Tanze aufforderten. Später scheint man auch die maskirten Festumzüge Italiens nachgeahmt zu haben, da Hall erzählt, daß eines Tags, als König Heinrich VIII. mit seinen Lords auf einem Wagen in den Palast gefahren sei, es zu sehr unliebsamen Scenen kam. Zuletzt wurde auch noch die Dichtung bei diesen Maskenaufzügen in Anwendung gebracht, wodurch diese in Schaustücke verwandelt wurden, bei denen Musik, Tanz, Dichtung, Costüm und endlich auch Decorationswesen zusammenwirkten. Ob die Masken bei den Festen Heinrich VIII. und Wolsey's schon zum Theil diese Beschaffenheit zeigten, wissen wir nicht. Es scheint, daß auch sie noch zunächst den ursprünglichen tanz- und balletartigen Charakter festhielten, da in einer Verordnung vom 16. August 1553 nicht von Masken, wohl aber von ballets gesprochen wird, bei denen aber die Rede schon eingeführt gewesen zu sein scheint. Zu den Festen, welche für die 1562 projectirte, aber nicht zur Ausführung gekommene Begegnung der Königin Elisabeth mit der Königin Maria Stuart vorbereitet wurden, waren auch allegorische Spiele, die man „Devices“ nannte, in Aussicht genommen. Sie waren hauptsächlich auf das Auge berechnet und Masken spielten eine Rolle darin. Auch ist hier unter anderem der Ausdruck gebraucht „Th' english Lords shall maske with the scottishe Ladyes.“ Mit dem Worte „mask“ scheint also noch immer der Sinn einer bestimmten Form des Tanzes verbunden gewesen zu sein. Im Jahre 1571 muß sich der Charakter der masks aber bereits verändert gehabt haben. John Fortescue wird hier als „Maitre de les maskes, revelles et triumphes“ bezeichnet; auch werden besondere Masks of Janus, Apollo und der neun Musen erwähnt. 1574 heißt es von zwei Masken, daß in der einen sieben Krieger mit einem Schiffsmeister beschäftigt gewesen seien, welche Reden zu halten hatten, in der anderen sieben Damen, von denen die eine als Sprecherin auftrat. Alle hatten wie gewöhnlich Fackelträger zur Seite.

John Lilly brachte kurze Zeit später einen neuen Ton in die Unterhaltungen des Hofs und in die höfischen Spiele. Wenn auch nicht durch ihn, so kamen doch jedenfalls um diese Zeit die Pastoralen in Aufnahme. The maiden of May von Philipp Sidney ist vielleicht das erste Stück dieser Art, welches als Maske bezeichnet wird. Es wurde zu Westend in Essex vor Elisabeth aufgeführt. Pastoralcomödien und allegorische Festspiele, in denen die moralische Tendenz durch höfische Schmeichelei ersetzt worden war, kamen mehr und mehr in die Mode. Die gesellschaftliche, höfische Lüge wurde in eine künstlerische Form gebracht. Die poetischen, mit dem Namen Masken bezeichneten Spiele kamen aber erst zu Shakespeare's Zeiten und nach ihm zu voller Entwicklung.

IV. Entwicklung der Bühne und Schauspielkunst in England bis zum Tode der Königin Elisabeth.*)

Common players und Schauspieler im Dienste des Hofs, der Großen und Städte. — Das Schauspielwesen unter Heinrich VIII. — Oeffentliche Spiele in den Inn-yards. — Kämpfe der öffentlichen Bühne. — Schutz des Hofs und der Großen. — Zerwürfnisse zwischen dem Geheimenrath und dem Londoner Stadtrath wegen der Schauspiele. — Die Truppe des Lord Leicester. — Bildung einer königlichen Truppe unter Elisabeth. — Entstehung der ersten öffentlichen Schauspielhäuser. — Der Marprelate-Streit. — Beschränkungen der Londoner Schauspiele. — Die Lordkammerherrn und die Lord-Admiraltruppe. — Alleyn und Henslowe. — Die Londoner Schauspielhäuser unter Elisabeth. — Oeffentliche und private Theater. — Charakter des Publicums. — Eintrittspreise. — Bühneneinrichtung. — Costüm. — Musik. — Zeit und Dauer der Aufführungen. — Honorar der Schauspieldichter. — Honorar der Schauspieler. — Frauenrollen.

Die erste Nachricht von Berufsschauspielern in England stammt aus dem Jahre 1236, in welchem bei der Vermählung Heinrichs III. mit Eleonore von der Provence eine ungeheure Menge von Histrionen in London zusammengeflossen war, die sich durch die Darstellung selt-

*) Siehe darüber E. Malone, Historical account of the rise and progress of the English stage. Basil. 1800. — Payne, Collier, a. a. O. — Hazlitt, History of the English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543—1664 etc. printed for the Roxburgh library 1869. — Collier, The diary of Philip Henslowe. London 1845. — Derselbe: Memoirs of Edward Alleyn, London 1841.

samer „Pageants“ und wunderbarer „Devises“ ausgezeichnet haben sollen. Auch werden in den Annales Burtonenses in der Zeit von Mathew Paris und kurze Zeit später wandernde Histrionen erwähnt, welche das Volk mit ihren Spielen unterhielten, und in einer Verordnung v. J. 1258 als Schauspieler charakterisirt, die zugleich für das Auge wie für das Ohr darstellten und sich dabei hauptsächlich der französischen Sprache bedienten. Dagegen waren die Minstrels, welche der Hof und die Großen unterhielten, wohl ausschließlich Sänger und Musiker. — Später (1348) unter Eduard III. werden Ludi domini regis angeführt, worunter Warton Disguisings versteht. Auch 1461 ist in den Rechnungen der Augustiner Canonici von Maxtoke in Warwickshire wieder von Mimi und Lusores die Rede. Obschon der Name player erst in einer Verordnung vom Jahre 1464, der von players of interludes, auch interludentes, erst 1466 vorkommt, so wird unter Heinrich VII. doch schon über die Ueberhandnahme der „plays“ geklagt. Auch bediente man sich bereits unter Eduard IV. der Kapellknaben zu den höfischen Unterhaltungen, die, wie Collier meint, möglicherweise schon damals, nicht blos als Sänger, sondern zur Darstellung von Interludes verwendet worden sein dürften. Daneben wird noch der players von Cocksaile, Chelmsford, Levenham sowie derer des Herzogs von Gloster und der City Actors gedacht. Selbst die Namen der players Richard III. und des Herzogs von Norfolk sind erhalten geblieben.*) Minstrels gab es bis zur Zeit der Elisabeth, unter deren Regierung sie ausstarben. Das Institut der Kapellknaben erhielt dafür eine erhöhte Bedeutung. Die dramatischen Darstellungen waren bei Hofe unter Heinrich VII. mehr und mehr in Aufnahme gekommen. Er selbst unterhielt zwei Gesellschaften von Spielleuten: die players of interludes und die Gentlemen of the chapel. Unter jenen zeichnete sich besonders John English aus. Später traten noch die Prince's players hinzu. Gleichzeitig finden sich die players des Herzogs von Buckingham, der Grafen Oxford und von Northumberland, der Städte London, Coventry, Wycombe, Mile-end, Wymborn, Minster, Kingston und Essex sowie auch French players erwähnt. Das Amt eines Abbot of Misrule, später Lordship of misrule genannt, wurde damals gegründet.

---

*) Siehe Collier, a. a. O. I. 30.

Zu dieser Zeit stand der player noch in geringerer Achtung als der Minstrel. Wenn man ihn aber in Zeitgedichten sogar mit Beutelschneidern und Falschmünzern zusammengeworfen findet, so ist erstlich nicht klar, ob man unter ihnen nicht Hazardspieler verstand; sodann ist aber auch noch der Commonplayer, der sich herrenlos im Lande herumtrieb, von dem im Solde seines Herrn oder einer Stadt stehenden player zu unterscheiden. Dies geht aus verschiedenen königlichen Erlassen hervor, die uns erhalten geblieben sind. Nur die ersteren werden hier zu den Vagabonden und Strolchen gezählt. Es spricht sich darin also keineswegs eine Verachtung des Schauspielerstandes aus. Wie wäre dies auch von einem König, wie Heinrich VIII., zu erwarten gewesen, der den Schauspielern so geneigt war und selbst verschiedene Truppen von Schauspielern unterhielt, an deren Darstellungen sich zuweilen sogar Damen betheiligten.*) Es erklärt sich vielmehr aus der mittelalterlichen Auffassung, nach welcher jeder, der nicht gesetzlich irgend eine Herrschaft ausübte oder in dem Dienst oder Schutz einer solchen stand, für rechtlos gehalten wurde. Uebrigens bestanden die Common players auch meist nur aus Springern, Seiltänzern, Thierbändigern u. s. w.

Heinrich VIII. entfaltete im Gegensatze zu seinem haushälterischen Vater eine wahrhaft königliche Pracht, was auch der Entwickelung des Dramas zum Theil mit zu Gute kam. Er hatte neben den von diesem übernommenen Schauspielern (the king's old players) noch eine neue Truppe (the king's players) in Dienst genommen. Neben ihnen und den childern of the chapel erschienen nun, wie bereits angedeutet, auch noch the gentlemen of the chapel, welche nicht weniger als 32 Mitglieder zählten. Unter ihnen blühte John Heywood, welcher den Beinamen the singer hatte und zugleich ein Meister auf dem Virginal war. Auch der berühmte Spaßmacher William Sommers glänzte um diese Zeit. Später hielten sich die Königin und der Prinz ebenfalls ihre players. Doch scheint dies alles zur Befriedigung der Unterhaltungslust seiner Hofhaltung noch nicht aus-

*) Zu Weihnachten 1514 wurden z. B. bei Hofe zwei Interludes dargestellt; eins von John English, der noch an der Spitze der players of interludes stand, und eines von Master Cornyshe, dem Vorsteher der Kapellknaben. In letzterem spielten zwei Damen mit. Collier glaubt, daß es Damen des Hofs waren, und führt dies auf die Sitten des damaligen französischen Hofes zurück.

gereicht zu haben, da sich dazwischen die Schauspieler der Großen noch bei Hof producirten. Doch durften dafür die königlichen Schauspieler, sobald sie entbehrt wurden, gleichfalls im Lande herumreisen und Vorstellungen geben. Die Schauspieler der Grafen erhielten bei Hofe gewöhnlich 20 Sh. für die Vorstellung, die der Barone nur 10. Später, unter Elisabeth erhöhte sich dieser Preis durch eine Extravergütung noch um die Hälfte. Dem ganzen Schauspielwesen war aber jetzt der Master of the Revels vorgesetzt, ein Name, der bei einigen Herren von Adel noch früher als bei Hofe vorgekommen zu sein scheint, da schon 1512 eines solchen im Dienste der Grafen von Northumberland Erwähnung geschieht. Der Lord of Misrule war dem Master of the Revels untergeordnet dem auch noch ein Yeoman of the revels zur Seite stand. Was die Gehalte der Schauspieler betrifft, so erhielten damals bei Hofe die players of interludes nur 1 £ 13 Sh. 4 ₰ vierteljährlich, wogegen die Minstrels 4—5 £ empfingen, doch war den ersteren noch eine Weihnachtsgratification ausgesetzt, die ihren Gehalt verdoppelte.

Die Schauspieler der Großen spielten aber nicht nur bei Hofe und in den Privathäusern der Reichen des Landes für's Geld, sondern auch zur Unterhaltung des Volks in öffentlichen Häusern, wozu sich hauptsächlich die Inn-yards darboten. Es konnte dabei in einer Stadt wie London nicht an Unordnung fehlen, und schon frühe scheinen dessen Bewohner sich gegen diese Aufführungen aufgelehnt zu haben. Klagen dieser Art traten aber doch erst stärker hervor, als die religiösen Partheien sich der Bühnen zu ihrem Zwecke zu bedienen begannen. Die frühesten amtlichen Nachrichten von solchen Beschwerden und von den Einschränkungen, welche sie nach sich zogen, liegen in einer Vormerkung der Register des Geheimenraths vom 10. April 1543 vor, wonach mehrere Schauspieler des Lord Wardein, die den Anordnungen des Lord Mayor entgegen öffentlich gespielt hatten, gefänglich eingezogen worden waren. Auch eine Parlamentsacte vom selben Jahre weist darauf hin, in der unter Andrem die Aufführung aller Stücke, Interludes und Gesänge verboten wird, welche der heiligen Schrift zuwider laufen und religiöse Gegenstände oder Doctrinen berühren. Sie wurde von Eduard VI. unter dem 6. August 1549 wiederholt und am 28. April 1551 noch bedeutend verschärft, was genugsam beweist, wie wenig sie beobachtet wurde.

Von den Vorstellungen, welche am Hofe dieses Monarchen stattfanden, verdient ein Spiel Namens Aesop's crow insofern Hervorhebung, als ein Theil der Darsteller darin in einer Art von Masken, als Vögel verkleidet, agirte. Eine Schrift: Beware the cat, enthält eine Stelle darüber, welche Beachtung verdient, weil sie eine für jene Zeit auffällige Einsicht in das Wesen der schauspielerischen Kunst verräth. Der Verfasser spricht nämlich darin gegen George Ferrers, den Master of the Revels, die Meinung aus, daß es nicht komisch wirken könne, Geschöpfe, welche ihrer Natur nach nicht sprächen, auf der Bühne redend einzuführen oder ihnen eine Vernunft zu leihen die sie in Wirklichkeit nicht besäßen. Denn wenn dies auch in einer Erzählung zulässig sei, so vertrage die unmittelbar gegenwärtige Darstellung doch diesen Widerspruch gegen die Naturwahrheit nicht.

Mit ungleich größeren Schwierigkeiten, als bisher hatten die öffentlichen Bühnen und die Schauspieler unter der Regierung der Königin Maria zu kämpfen. Wurde ihnen doch durch Verordnung vom 16. Aug. 1553 jede Darstellung untersagt, zu der sie sich nicht erst ausdrücklich die Genehmigung eingeholt hatten. Es fehlte natürlich auch jetzt nicht völlig an Ueberschreitungen des Verbots. So wurde 1555 Lord Rich beauftragt, über die Schauspieler Erkundigungen einzuziehen, welche vor kurzem in Essex ohne obrigkeitliche Genehmigung öffentliche Darstellungen gegeben hätten. Es mag zur Rechtfertigung ihres damals so übel beleumundeten Standes dienen, daß das Ergebniß ein für sie überaus günstiges war, da sie als ehrsame Haushalter und ruhige Bürger charakterisirt wurden.

Erst mit dem Regierungsantritt der Elisabeth sollte auch für sie wieder eine bessere Zeit kommen, obschon diese Fürstin zunächst gleichfalls alle theatralischen Aufführungen verbot. Das war aber nur vorübergehend. Bald sollte an die Stelle dieser kurzen Feindseligkeit eine fast leidenschaftliche Neigung wie für jede Art öffentlicher Schaustellung auch für theatralische Lustbarkeit bei ihr treten. Der Einfluß, welchen sie unmittelbar auf die Entwicklung des Dramas und der Schauspielkunst ausgeübt hat, war zwar kein zu bedeutender. Aber mittelbar war er ein großer, weil sie dieser Entwicklung freien Raum schaffte, durch ihre Theilnahme den Angriffen entgegenwirkte, denen die Bühne jetzt mehr und mehr ausgesetzt war, und ihren Adel hierdurch anfeuerte, ihrem Beispiel zu folgen. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung

der Streit, in welchen Graf Leicester, der, obschon er als das Haupt der puritanischen Parthei angesehen wurde, doch die Vorliebe der Königin für das Theater theilte, mit dem Londoner Gemeinderath hierüber gerieth. Veranlassung gab die abschlägliche Antwort, welche der letztere dem Lord Kammerherrn auf sein Gesuch gegeben hatte, einem gewissen Schauspieler Holmes die Erlaubniß zur Aufführung von Spielen und Interludes im Weichbild der Stadt zu ertheilen. Die Folge war, daß Leicester am 7. Mai 1554 für die Hauptdarsteller seiner Truppe: James Burbadge, John Berkyn, John Lanham, William Johnson und Robert Wylson ein königliches Patent erwirkte, welches die Obrigkeiten des Landes bedeutete, denselben überall, auch ausdrücklich in London, die Aufführung von „Comedies, Tragedies, Interludes und Plays“ jederzeit zu gestatten, mit alleiniger Ausnahme der Stunden des öffentlichen Gottesdienstes oder zur Zeit ansteckender Krankheiten, vorausgesetzt, daß dieselben von dem Master of the Revels die Genehmigung eingeholt hatten.

Der Londoner Gemeinderath entzog sich anfänglich diesem königlichen Befehle zwar nicht, bereits am 6. Dec. 1574 erließ er aber eine Verordnung, durch welche jener Freibrief so eingeschränkt wurde, daß er bei strenger Ausführung derselben fast hinfällig wurde. Die Schauspieler wendeten sich daher mit einem Gesuch an den Geheimenrath, wurden jedoch vom Gemeinderathe Punkt für Punkt in einer Weise widerlegt, die nicht nur den Stand der Schauspieler herabwürdigte, sondern auch für den Adel, ja selbst für die Königin, die ihn begünstigten, beleidigend war. Der Gemeinderath hatte in jener Verordnung sich hauptsächlich auf die Gefahren gestützt, welche der Bürgerschaft in Zeiten ansteckender Krankheiten, durch die Anhäufung von Menschen drohten, welche die Schauspiele herbeiführten, sowie auf die anderen, welchen die Sitten durch das schlechte Beispiel der Schauspieler und ihrer Spiele ausgesetzt wären. Wogegen der Geheimerath und die Schauspieler hervorgehoben hatten, daß letztere der Uebung bedürften, um, falls die Königin ihre Dienste verlange, auch im Stande zu sein, dieselbe würdig zu unterhalten. Jetzt hielt der Gemeinderath es aber grade für unziemlich, daß die Schauspieler Stücke wie die, welche sie dem großen Haufen darboten, vor der Königin wiederholten, und für gefahrvoll, daß Leute, welche sich der Ansteckung von Krankheiten ausgesetzt, sich der Person ihrer Majestät in so unvorsichtiger

Weise nähern dürften. Auch sehe man nicht die Nothwendigkeit ein, weshalb Leute ihren Unterhalt mit Spielen verdienen sollten, da ihnen dies doch durch andere ehrbarere und gesetzliche Fertigkeiten und Dienstleistungen möglich sei; es genüge durchaus, wenn sie diese Spiele nur gelegentlich zur Erholung von der Arbeit und zur Erheiterung Andrer ausübten.

Die Vermittlungsvorschläge, welche der Gemeinderath machte, erschienen den Schauspielern so wenig annehmbar, daß sie, wie es scheint, noch in demselben Jahre sich zum Bau von drei in den sogenannten Freiheiten von London gelegenen Theatern entschlossen: dem von Blackfriars, sowie dem „Theatre“ und dem „Curtain“ zu Shoreditch. Bis dahin hatten vorzüglich die Innyards von Bell Savage auf Ludgate Hill, von Croß-keys in Graciousstreet, von Bearhead und Bull in Bishopgatestreet, vielleicht auch schon Paris-Garden zum Schauplatz gedient, doch wurde letzterer bereits zu Heinrichs VIII. Zeit zu Thierhetzen verwendet.

Der Streit zwischen dem Geheimenrath und dem Londoner Gemeinderath erneuerte sich 1581, zu welcher Zeit ersterer wieder Duldung der Schauspieler in London, mit einziger Ausnahme der Sonntage verlangte.*) Ein Unfall, der sich soeben in Paris Garden bei einer Vorstellung an einem Wochenfeiertage ereignet hatte, gab der Municipalität aber Gelegenheit, sich auf's Neue gegen die Spiele, als eine den Zorn Gottes herrabbeschwörende Sache, zu ereifern. Auch erreichte sie es wirklich, daß das Verbot auf die Wochenfeiertage ausgedehnt wurde. Möglicherweise hing es mit dieser neuen Ungefügigkeit des Londoner Stadtraths zusammen, daß kurze Zeit später die Königin, die bisher keine eigenen Schauspieler unterhalten hatte, eine eigene Truppe für ihren Dienst bilden ließ (1583), bei welcher sich unter Anderen Robert Wilson (der früher im Dienste Lord Leicesters stand) und Richard Tarlton als Komiker auszeichneten. Zwei Jahre später ermächtigte sie (nach dem Vorbilde Richards III.) auch noch Sir Thomas Gyles, den Master of the children of St. Paul's, Singknaben in England und Wales für ihren Dienst auszu-

*) Bisher hatten grade die Theatervorstellungen an Sonntagen nach beendetem Gottesdienste stattgefunden. Nach Knight war dies auch grade der Tag, welchen die Königin zu theatralischen Vorstellungen bei Hofe zu wählen pflegte.

heben, welche dann abwechselnd mit den Schauspielern oder Servants der Königin vor ihr spielten. Daneben wurden die players des Lord Admirals jetzt häufig zum Dienste entboten.

Die Bedeutung, welche das Theater durch dies Alles gewann, bewirkte jedoch, daß man sich desselben auch wieder in den Streitigkeiten der religiösen Factionen bediente. Um so heftiger mußten die Angriffe werden, denen es sich hierdurch mit aussetzte. Sie gingen hauptsächlich von der puritanischen Parthei aus. Schon 1577 war der Geistliche John Northbrooke mit seinem Treatise, wherein dicing, dauncing, vaine playes or Enterludes are reproved schriftstellerisch gegen sie aufgetreten. 1579 folgte der reuig gewordene Stephan Gosson, der selbst verschiedene Stücke geschrieben, mit seiner School of Abuse. Ihm stellte sich The play of the plays entgegen, welches auf dem „Theatre" in Shoreditch gegeben wurde. Gosson antwortete mit seinem Playes confuted in five actions. 1580 erschien dann A second and third blast of retrait of plays and theatre.*) Eine besondere Schärfe gewannen aber diese Verhältnisse durch den Marprelate-Streit, welcher von einer geheimen Gesellschaft ganz systematisch gegen die bischöfliche Kirche betrieben wurde und in welchem sogar Männer wie Lilly und Nash als Vertheidiger der letzteren auftraten. Er erreichte seinen Höhepunkt, als man den Martin Marprelate sogar auf die Bühne brachte, was, wie es bei Elze heißt, von den Children of St. Paul's geschehen sein soll.**) Dies führte eine Annäherung des Geheimenraths und des Londoner Gemeinderaths in den Theaterangelegenheiten herbei, so daß ersterer jetzt selbst die Hülfe des letzteren gegen die Uebergriffe der Schauspieler in Anspruch nahm. Die Marprelate-Aufregung hatte in der That einen Character gewonnen, welcher bedenklich war. Sie wurde denn auch gewaltsam genug unterdrückt. Nachdem man die Hauptagenten entdeckt hatte, wurde Penry gehängt, Udall aber starb im Gefängniß.

Der Londoner Gemeinderath hatte es sich natürlich nicht zwei Mal sagen lassen, gegen die Schauspieler einzuschreiten. Er hatte alle

*) Sowohl Plays confuted in five actions wie die letztgenannten Tractate finden sich in dem oben angeführten Werke Hazlitt's, The English Drama and Stage 2c., abgedruckt.

**) Falls deren Darstellungen erst 1591 unterdrückt worden sein sollten, was aber nicht recht wahrscheinlich ist.

theatralischen Aufführungen untersagt — eine Maßregel, die zwar nur vorübergehend war, gewisse Einschränkungen aber doch hinterließ. 1591 wurden die Vorstellungen der Kinder von St. Pauls aufgehoben, deren sich der polemische Geist der Zeit ebenfalls zu bemächtigen gewußt hatte*), und um 1594 wurden in und um London alle Schauspielergesellschaften unterdrückt, mit Ausnahme derjenigen des Lord Admirals und des Lord Kammerherrn, welche letztere, wie Collier meint, wahrscheinlich aus der früheren königlichen Truppe entstanden sein dürfte, weil diese von 1592 an nicht wieder erwähnt wird, jene dagegen erst von dieser Zeit an. Diese aufs gewaltsamste in das Leben und den Stand der Schauspieler eingreifende Maßregel, welche viele von ihnen zur Auswanderung zwang, hatte für die Entwicklung der Schauspielkunst und des Dramas aber auch ihre fördernde Seite. Schon immer waren die letzteren durch die Privilegien, welche die Londoner Schauspielergesellschaften genossen, hier gleichsam centralisirt worden. Dies wurde durch jene Maßregel aber verschärft. Wir wissen kaum von irgend einem bedeutenderen play-wright, der nicht in London gelebt oder für die Londoner Theater geschrieben hätte, und obschon der Hof das Theater hier nie in dem Maße wie so lange in Frankreich beeinflußt hat, ist London für die Entwicklung des englischen Dramas doch fast noch maßgebender gewesen, als Paris für das französische. Sodann konnten die beiden privilegirten Schauspielergesellschaften nun alle wahrhaft bedeutenden schauspielerischen Kräfte an sich ziehen, was, wenn auch die Concurrenz bald wieder hervortrat, zur Entwicklung der Blüthe der Schauspielkunst und zur Hebung des Schauspielerstandes wesentlich beitragen und auf die Entwicklung der dramatischen Dichtung auf's Anregendste einwirken mußte. Wie hätte Shakespeare, der wie damals alle dramatischen Dichter nur für die Bühne schrieb, den Darstellern wohl auch sonst solche Aufgaben, wie seine Dramen sie stellen, zumuthen und sich Wirkungen davon versprechen dürfen, wenn sich dieselben nicht auf einer ganz außerordentlichen Höhe ihrer Kunst befunden hätten. Daher jene beiden Gesellschaften, selbst noch nachdem wieder andere hervorgetreten waren, längere Zeit einen das ganze Gebiet beherrschenden, mustergültigen Einfluß ausüben

*) Es scheint jedoch, daß dieselben bald wieder aufgenommen wurden, worauf ich später zurückkomme.

mußten. Endlich darf aber auch die Einwirkung, welche die Auswanderung vieler, zum Theil tüchtiger Schauspieler nach Holland, Dänemark, Deutschland auf die Entwicklung des Dramas dieser Länder ausgeübt hat, nicht unterschätzt werden. Die Folgen würden aber ohne Zweifel viel wohlthätigere gewesen sein, wenn ihr die kirchliche Bewegung und der aus ihr hervorgehende lange Krieg nicht entgegengewirkt hätte.

Im Jahre 1596, nachdem sich die Gesellschaft des Lord Kammerherrn auf der Bankside ein neues Sommertheater The Globe (1594) erbaut hatte, würde sie, wenn ein von Collier entdecktes, aber angezweifeltes Schriftstück authentisch wäre, um die Genehmigung zum Umbau des baufällig gewordenen Blackfriartheaters eingekommen sein, ein Actenstück, welches in diesem Falle auch Aufklärung über die Stellung Shakespeare's zu diesem Theater verbreiten würde, der sich hier mit unter den Theilhabern desselben angeführt findet. Knight glaubt jedoch, daß die Shakespeare'sche Truppe nicht vor 1604 am Blackfriartheater interessirt war. 1584 spielten die Kapellknaben der Königin darin. 1599 begegnet man ihnen hier ebenfalls wieder unter dem Namen The children of Blackfriars, und erst 1609 findet man sie nach dem Whitefriarstheater übersiedelt. Sie müssen demnach eine Zeit lang, wie lange, ist ungewiß, mit der Kammerherrntruppe dort alternirt haben.

Die Gesellschaft des Lord Admirals, an deren Spitze Ed. Alleyn stand, folgte dem Beispiele der letzteren, indem sie unter Mitwirkung von Philip Henslowe, dem Schwiegervater Alleyns und Besitzer des Rose-Theaters, ein neues Theater, The fortune in Golding Lane in Middle-Essex erbaute und, nachdem sie ihr altes, den Curtain, aufgegeben hatte, bezog. Um diese Zeit waren wieder Klagen über die vielen Schauspieler und die Unordnungen, die sie herbeiführten, an den Geheimenrath gekommen, welcher unter dem 22. Januar 1600 auf's Neue die Zahl der Truppen und Theater auf zwei, die Kammerherrn- und die Admiralstruppe und das Globe- und das Fortune-Theater, beschränkte. Dieser Befehl scheint aber so gut wie keine Berücksichtigung gefunden zu haben, da am 31. December 1601 wegen erneuter Klagen über die Menge der Schauspielhäuser und Spiele in London ein neuer Erlaß ergehen mußte. Auch hielten sich außer dem Lordkammerherrn und dem Lord Admiral damals noch verschiedene an-

dere Große Schauspieler, da z. B. die players des Earl of Pembroke und des Earl of Derby 1599 bei Hofe spielten. Collier giebt die Zahl der bis zum Tode der Elisabeth entstandenen Theater auf 11 an. Wahrscheinlich wurde noch in den meisten derselben gespielt. Es sind: Theatre (seit etwa 1570), Curtain (s. 1570), Blackfriars (s. 1576), Whitefriars (s. 1576), das Newington Theater (s. 1580), Rose (s. 1585), Hope (s. 1585), Paris Garden play-house (s. 1588), Globe (s. 1594), Swan (s. 1595) und Fortune (s. 1599). Das Red-Bull Theater in St. John Street (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Inn-yard Theater) ist erst zu Anfang der Regierung Jacob's I. entstanden.

Das Theatre war, wie alle älteren Londoner Theater, ein Holzbau, der gegen Ausgang des Jahrhunderts baufällig und unbrauchbar geworden sein mag. Es wird zu dieser Zeit von ihm als einem verlassenen Hause gesprochen. — Im Curtain wurde dagegen, wie man aus einer Beschwerdeschrift weiß, 1601 noch immer gespielt, obschon die Gesellschaft des Lord Admirals sich ausdrücklich verpflichtet hatte, es niederzureißen. Die letzte Nachricht darüber stammt aus dem Jahre 1623, in welchem die Diener des Prinzen Carl darin spielten. — Blackfriars erhielt sich bis zum Jahr 1647. Es scheint nicht, daß es nach der Restauration wieder benutzt wurde. — Paris Garden war ein Amphitheater, in welchem nur ausnahmsweise dramatische Darstellungen stattfanden. Vom Ausgang des 16. Jahrhunderts an geschah es jedoch öfter. Von da an erscheint Henslowe mit Alleyn als Besitzer desselben. Später ward es von ihnen seiner ursprünglichen Bestimmung, den Bärenhetzen und Stiergefechten, wieder zurückgegeben. — Das Globe-Theater war vor dem Brande von 1613 ein bloßer Holzbau, wie Collier glaubt, nach Außen ein regelmäßiges Sechseck, im Inneren rund und, mit Ausnahme der Bühne und Logen, noch unbedeckt. Die Kammerherrntruppe, die darin spielte, trat 1603 in den Dienst Jacobs I., wobei sie den Namen der King's servants erhielt. Das Patent enthält folgende Namen ihrer Mitglieder: Laurentio Fletcher, Wielielmo Shakespeare, Richard Burbage, Augustine Phillips, John Hemmings, Henry Condell, William Sly, Robert Armyn, Richard Cowley u. A. Das Fortune-Theater, das von demselben Baumeister gebaut worden ist, sollte im Wesentlichen dieselbe Einrichtung erhalten, über die uns der auf uns gekommene Bauvertrag einen ziemlich genauen

Aufschluß giebt, der ohne Zweifel auch über die anderen Theater in vieler Hinsicht aufklärend ist. Es sollte darnach ein viereckiger Bau von 80 Fuß im Quadrat und von 55 Fuß im Inneren werden. Es blieben also nach allen vier Seiten $12^1/_2$ Fuß für die Logen, Galerien, Treppen, Gänge, die hinter der Bühne befindlichen Ankleidezimmer und sonstigen Räume frei. Es sollte ferner drei Ränge haben, der erste von 12, der zweite von 11, der letzte von 9 Fuß Höhe. Die Weite der Bühne sollte 43 Fuß betragen, so daß auf jeder Seite derselben ein Gang von 6 Fuß Breite frei bliebe. Die Tiefe der Bühne sollte dagegen der des Yard (ein Name, der wahrscheinlich noch von den Inn-yards beibehalten war) d. i. dem Parterre entsprechen. Das Tiring-house, nämlich der die Ankleidezimmer enthaltende Theil des Gebäudes, sollte mit Glasfenstern versehen und Bühne und Zuschauerraum durch ein eichnes Gebälk von einander geschieden sein. Bühne, Treppen, Gänge, Logen und Ankleidezimmer sollten mit Ziegeln gedeckt werden, während der Globe nur ein Strohdach hatte.

Von diesem unterschied sich das Fortune-Theater nicht nur durch die Form, sondern auch durch reichere Ornamentik. Das Dach über der Bühne, hier als the Shadow bezeichnet, wird sonst gewöhnlich the heaven genannt. Das Fortune-Theater gehörte der Gesellschaft des Lord Admirals an, welche nach Jacobs I. Thronbesteigung in den Schutz des Prinzen Heinrich und später (1612) in den Dienst des pfälzischen Churfürsten trat. Es scheint, daß es erst 1661 wieder abgebrochen wurde. — Die Rose-, Hope-, Swan- und Newington-Theater lagen dagegen auf der Bankside. Philipp Henslowe war 1591 Eigenthümer des Rose-Theaters, das er damals erneuern ließ. Es scheint ein kleines Gebäude gewesen zu sein, sich aber um 1598 noch eines guten Rufes erfreut zu haben. Das Hope-Theater ist wahrscheinlich etwas später entstanden und hat ursprünglich wohl nur zu Bärenhetzen gedient. Um 1614 wurde darin Ben Jonson's Bartholomew Fair von den Servants der Princeß Elisabeth mit großem Erfolg aufgeführt. Das Swan-Theater wurde hauptsächlich von Fechtern und Springern benutzt. Newington Butts würde dagegen um so wichtiger sein, wenn wir dem von Collier herausgegebenen Henslowe'schen Tagebuche und den Memoirs of Edward Alleyn in allen Punkten vertrauen dürften. Hiernach müßte nämlich dieses Theater in den Jahren 1594 und 1595, d. i. also während des Baues des

neuen Globe-Theaters, gleichzeitig von den beiden Truppen des Lord Kammerherrn und des Lord Admiral benutzt worden sein und Alleyn in Stücken gespielt haben, welche entweder mit Shakespeare'schen Stücken identisch gewesen sind, oder in denen doch dieselben Stoffe wie in diesen behandelt waren, als Hamlet, Taming of a Shrowe, Andronicus, the Venesyon Comedy und Harry V.

Man findet in den Schriften der Zeit die Theater öfter als öffentliche (public) und private (private) unterschieden; es ist aber fraglich, ob diese Unterscheidung schon zur Zeit der Elisabeth stattfand, da man aus ihr nur ein einziges Theater kennt, das mit dem Namen eines Private-Theaters zu bezeichnen ist, das Blackfriars-Theater nämlich. Das Cockpit- und das Salisbury-Court-Theater, die auch mit diesem Namen unterschieden werden, entstanden erst später. Auch weiß man nicht mit voller Sicherheit, worin der Unterschied beider bestand. Collier glaubt auf Grund verschiedener Stellen der Schriftsteller, daß die Private-Theater 1. kleiner als die Public-Theater und 2. ganz bedeckt gewesen seien, wogegen die öffentlichen Theater den dem Parterre entsprechenden Raum unbedeckt ließen; daß 3. die Vorstellungen bei jenen bei Beleuchtung stattfanden; 4. der Pit (wie bei ihnen das Parterre genannt wurde) mit Sitzen versehen war, während die Zuschauer der yards stehen mußten; 5. die Zuschauer derselben gewöhnlich den höheren Classen der Gesellschaft angehörten; 6. ein Recht auf der Bühne zu sitzen hatten, was in dem Public-Theatern zwar auch geschah, sie aber hier dem Spott des Parterres aussetzte, und 7. die Logen in ihnen verschlossen werden konnten. Es ist anzunehmen, daß, nachdem der Adel aufhörte, sich eigene Spieler zu halten, derselbe zuweilen Privatvorstellungen in den kleineren, bequemer eingerichteten Theatern gab und letztere eben diesem Zwecke entsprechend eingerichtet waren, woher dann der Name kam.

Aus zweierlei Gründen mußte das Publicum der öffentlichen Theater in London einen von dem der unseren abweichenden Charakter haben, zunächst weil das Theater hier ursprünglich nur für Männer bestimmt war und anfangs nur niedere oder zweideutige Frauen sich in die Theater hineinwagten. Ja selbst als auch ehrbare Frauen sich zum Theaterbesuch entschlossen, geschah das zunächst, umgekehrt wie in Venedig, meist nur maskirt. Der zweite Grund aber war, daß die Vornehmen und Reichen sich lange entweder Schauspieler hielten oder doch die öffent-

lichen bei ihren Festen in ihren Palästen und Häusern spielen ließen. Die Königin Elisabeth, der Hof Jacobs I. wohnte nie einer öffentlichen Vorstellung bei. Henriette Marie war die erste Person des königlichen Hauses, welche 1634 eine öffentliche Theatervorstellung besuchte. Elisabeth fand dafür Ersatz in den Vorstellungen, die die Großen und die Inn of Courts ihr bereiteten, sowie in denen, die ihr die öffentlichen Schauspieler und die Children of St. Pauls, of the Chapel, of Westminster und of Windsor in Whitehall oder in andern ihrer Schlösser gaben. Gleichwohl wurden die öffentlichen Theater auch von den besseren Gesellschaftsklassen, ja selbst von den Vornehmen besucht. Daß dies, besonders was die Nebentheater betrifft, auch von dem leichtfertigeren und liederlichen Theil der Londoner Bevölkerung geschah, daß sie den galanten Frauen und feilen Dirnen vielfach zum Stelldichein dienten, daß hier Verabredungen zu nächtlichen Ausschweifungen in benachbarten Tavernen getroffen wurden, wird bei den Erfahrungen, welche man hierin auch heute wieder in den Vorstadttheatern der großen Städte macht, nicht in Verwunderung setzen können. Wäre der puritanische Geist heute so mächtig wie damals, so würden wir ohne Zweifel auch ähnliche theils begründete, theils übertreibende Anschuldigungen gegen die Theater, Schauspieler und dramatischen Dichter zu hören und zu lesen bekommen.

Für die außerordentliche Verschiedenheit der öffentlichen Theater sprechen unter Anderem auch die Eintrittspreise. Ben Jonson giebt sie in seinem Lustspiel Bartholomew fair von 6 d bis 2½ Sh. an. Doch gab es auch Theater, welche Plätze für 2 d, ja selbst für 1 d hatten. Es ist mit diesen und ähnlichen Angaben schwer zu vereinigen, wenn andere Schriftsteller auf einen Thürhüter hinweisen, welcher die Platzpreise in einer Büchse in Empfang zu nehmen hatte.*) Vielleicht, daß dies nur den Eintritt in's Haus betraf, der blos zum Besuch des letzten Platzes berechtigte, die übrigen Plätze aber erst im Innern gelöst wurden. Ueberhaupt hatten die Schauspielhäuser zwei Eingänge, einen vorderen, der direct in den Zuschauerraum führte, und einen hintern durch das Tiring house zur Bühne, der möglicherweise aber auch mit den Logen des ersten Ranges in Verbindung

*) So bei Dekker in seinem 1612 edirten If it be not good the devil is in it, wo er den Schauspielern einen ehrlichen doorkeeper wünscht.

stand. Jedenfalls traten durch ihn diejenigen ein, welche Platz auf der Bühne nahmen. Es ist wahrscheinlich, daß die ersten sowie die außergewöhnlichen Vorstellungen höhere Preise hatten. Auch spricht es gewiß nicht für einen niederen Bildungsgrad der Zuschauer der öffentlichen Theater, daß so tief- und feinsinnige Stücke wie die Shakespear'schen, wenn er bei deren Dichtung auch mehr das Publicum der Privatvorstellungen, als sie in's Auge gefaßt haben wird, ihnen zum Theil doch so nachhaltig gefallen konnten. Zwar spricht Shakespeare einmal ziemlich geringschätzig von dem großen Haufen, d. i. dem Parterre und den Galerien der öffentlichen Theater, das Stück — so heißt es — gefiel dem großen Haufen nicht, es war „Caviar für's Volk" —, im Ganzen scheint sich ihm gegenüber das große Publicum aber besser bewährt zu haben, als diese Stelle erwarten läßt. Jedenfalls bewies es schon dadurch einen entschieden poetischen Sinn und eine rege Phantasie, daß es von den decorativen Mitteln der Bühne fast ganz abzusehen vermochte, selbst noch bei Stoffen, die wir heute ohne eine derartige Versinnlichung kaum noch für darstellbar halten. Denn obschon gemalte Scenerien (painted cloths) schon in den Haushaltbüchern des Hofs vom Jahr 1568 vorkommen und 1605 zum ersten Male beweglicher Scenerien, 1610 aber des Decorationswechsels bei den höfischen Festspielen gedacht wird, zu welcher Zeit Inigo Jones durch seine decorativen Arbeiten große Berühmtheit erlangte, so behielt doch die öffentliche Bühne noch längere Zeit ihre fast decorationslose Einfachheit bei.*) Sie war von drei Seiten von einem Behänge von Teppichen oder Vorhängen (arras) eingerahmt, die in der Tragödie von schwarzer Farbe gewesen zu sein scheinen. Ein Theil des mittleren, quer über die Bühne laufenden Vorhangs, welcher Traverse hieß, war verschiebbar und öffnete den Einblick in einen besonderen Raum, der möglicherweise bisweilen eine charakteristische Ausstattung darbot. Ueber dem Traverse befand sich eine Loge oder Galerie, die vielleicht rings um die Bühne lief, daher die Arras nicht die volle Höhe derselben hatten. So heißt es z. B.

*) Wenn Coryate 1608 schreibt, daß die Häuser (der Theater) in Venedig sehr armselig und gemein gegen die stattlichen Theater London's aussähen, so ist wohl nur von dem Schmucke des Zuschauerraums nicht von den Decorationen der Bühne die Rede.

in Perkin Warbeck von Ford: „Empfangszimmer im königlichen Schloß mit einer Galerie, auf der Galerie erscheinen: Gräfin Crawford mit verschiedenen anderen Damen" und in Massinger's Großherzog von Florenz in der 3. Scene des 2. Actes: „Chiaromonte erscheint auf der Galerie." Wenn auch meist eine bloße Andeutung, wie das Heraushängen einer den Ort der Handlung ankündigenden Tafel, zur Orientirung des Zuschauers beim Scenenwechsel genügte, so kamen, wie das Tagebuch Henslowe's beweist, doch einzelne gemalte Versatzstücke in Anwendung, die man sich jedoch kaum einfach genug wird denken können. Gewiß aber gab es eine Art von Maschinerie, welche die Geistererscheinungen, Versenkungen, Himmelfahrten zu vermitteln hatte. Auch scheint es, daß die Bühne einen Vorhang besaß, der aber nicht nach den Scenen oder Acten fiel oder zugezogen wurde, da man, wie einzelne Bühnenweisungen erkennen lassen, die Todten hinaustrug. Die Decke der Bühne war gewöhnlich blau bemalt oder behangen. Knight vermuthet jedoch, daß, wenn die Scene bei Nacht spielte, dieselbe ein schwarzes Behänge zeigte.

Ein um so größerer Werth wurde schon damals auf das Costüm gelegt, da es zu den Mitteln der Darstellungskunst des Schauspielers gehörte, welche fast ganz allein die Illusion des Zuschauers zu unterstützen hatte. So fand sich in den Papieren Edward Alleyns*) ein Verzeichniß folgender Kleidungsstücke, als: „14 verschiedene Clokes, 16 Gownes, 16 Antik Sutes, 17 Jerkings and dublets, 11 French hose und 8 Venetians." Man wird auf die Bezeichnungen zwar keinen zu großen Werth legen dürfen, da z. B. unter den Antik sutes das Kleid für den „Moore in Venis" und „Will Sommer's cote", unter den French hose „Pryam's hose in Dido" und „Spangled hose in Pericles" aufgeführt sind. Jedenfalls beweist es aber, daß es mit der Costümtreue übel bestellt war.

Der Tire-man (der Garderobier) war über die „apparels" und „properties" der Bühne gesetzt. Dem prompter, Souffleur, auch book-keeper und book-holder genannt, lag wahrscheinlich die Aufbewahrung der Stücke mit ob.

Musik fehlte bei keiner der damaligen theatralischen Darstellungen, die immer mit einem dreifachen Tusch eingeleitet wurden. Auch in

*) Nach Collier's Mittheilungen.

den Stücken selbst, besonders den Histories, spielen die Flourishes eine große Rolle. Doch ward auch vom Gesange vielfach Gebrauch gemacht. Es scheint, daß die Musikanten in zwei einander gegenüberliegenden Logen zur Seite der Bühne (etwa unseren Prosceniumslogen entsprechend) aufgestellt waren.

Man spielte damals meist in den Nachmittagsstunden und zwar bald nach dem Mittagsessen; in der späteren Zeit der Elisabeth nachweislich um 3 Uhr. Die Spiele sollen nach mehreren Stellen der Dramatiker (z. B. im Prologe zu Heinrich VIII.) gewöhnlich nur zwei Stunden gedauert haben. Da der Vorstellung oft noch ein jig folgte, so müßten die meisten Stücke entweder sehr gekürzt oder sehr rasch gespielt worden sein. Daß Kürzungen vorkamen, geht aus einzelnen Angaben der Schauspieldichter hervor. Nichtsdestoweniger wird man nicht annehmen dürfen, daß Stücke wie Hamlet in zwei Stunden aufgeführt wurden. Wäre die Dauer eine auch nur annähernd feststehende gewesen, so würden bühnenerfahrene Schauspieldichter, da sie ihre Stücke meist nur für das Theaterbedürfniß schrieben und zum Theil gar nicht durch den Druck veröffentlichten, wie Greene und Shakespeare, ihren Stücken unmöglich eine so ungleiche und weit über das Maß hinaus gehende Länge gegeben haben. Ben Jonson in seinem Bartholomew fair spricht von 2½ Stunden und drüber.

Vor 1600 scheint der P r e i s, welchen die Theaterunternehmer für ein Stück zahlten, selten 8 £ überstiegen zu haben. Um 1612 findet man öfter 12 £, in einzelnen Fällen sogar 20 und 25 £ erwähnt. Die Preisunterschiede erklären sich wohl theilweise daraus, daß die Stücke unter verschiedenen Bedingungen überlassen wurden. Sie gingen entweder g a n z in das Eigenthum einer Bühne über, oder der Autor behielt sich das Veröffentlichungsrecht durch den Druck (the copy-right) vor. Auch bestand noch die Ueblichkeit von Benefizen eines zweiten und dritten Tages, auf welche der Autor möglicherweise gegen ein höheres Honorar Verzicht leisten konnte. Für Zusätze (additions) wurden 1—4 £ bezahlt. Im letzten Falle kamen sie wohl theilweisen Ueberarbeitungen gleich. Prologe und Epiloge trugen dem Autor 5 Sh. ein. In den öffentlichen Theatern wurde die Vorstellung bisweilen, vielleicht auch regelmäßig, mit einem Gebete für das Staatsoberhaupt geschlossen. So heißt es am Schlusse des Epilogs vom 2. Theile von Shakespeare's Heinrich IV.: „Meine Zunge ist müde;

und da meine Füße es auch sind, will ich euch gute Nacht sagen und so vor euch niederknieen — in Wahrheit aber, um für die Königin zu beten".

Die Schauspieler waren theils Antheilhaber (sharers) an der Einnahme des Theaters, von welcher vorher die Kosten jedenfalls abgezogen worden waren, theils wurden sie fest für eine bestimmte Zeit (meist wöchentlich) engagirt (hiredmen). Es gab Sharers, die einen halben, einen ganzen oder auch mehr als einen Antheil bezogen. Ueber die durchschnittliche Höhe der Antheile aus dieser Zeit wissen wir nichts Bestimmtes. Henslowe, der gewiß mehrere Antheile bezog, brachte für sich pro Vorstellung meist 3—4 £, einmal sogar 6 £ 7 Sh. 8 ₰ in Rechnung. Zu Gosson's Zeit scheint der hireling etwa 6 Sh. pro Woche verdient zu haben. Doch war dies wohl nach den Leistungen verschieden. Besonders gut scheinen die Darsteller der Frauenrollen bezahlt worden zu sein. Bis 1608 war nach Coryate noch keine Frau auf der englischen Bühne erschienen. Das scheint auch noch lange festgehalten worden zu sein. Bisweilen scheint man die Frauenrollen in Masken gespielt zu haben, wahrscheinlich aber nur als Nothbehelf, worauf die Anspielung in Shakespeare's Sommernachtstraum hindeutet. Quince rathet hier Flute, seine Damenrolle in einer Maske zu spielen.

Ueber die bedeutendsten Darsteller der Shakespeare'schen Periode wird in einem späteren Abschnitte, so weit es der Raum gestattet, berichtet werden.

V. Shakespeare.

Seine Geburt. — Leben in Stratford. — Seine Heirath. — Uebersiedlung nach London. — Muthmaßliche Gründe dafür. — Eindrücke, die ihn daselbst erwarteten. — Zustand der Bühne und sein Verhältniß dazu. — Seine geistige Unabhängigkeit und dichterische Objectivität. — Charakterisirung seines dichterischen Vermögens. — Seine Weltanschauung. — Sein Wissen und seine Kenntnisse, insbesondere die Sprachkenntniß. — Verhältniß zu seinen Zeitgenossen. — Seine Bedeutung als Schauspieler. — Entstehung und Aufeinanderfolge der Werke. — Die Lustspiele. — Die Schauspiele. — Die vaterländischen und die römischen

Historien. — Die romantischen Tragödien. — Charakteristischer Ueberblick. — Bedeutung. — Spätere Lebensereignisse. — Rückkehr nach Stratford. — Tod. — Ausgaben seiner Werke.

Trotz der umfassenden und eingehenden Forschungen, welche in diesem Jahrhundert angestrengt worden sind, um die Lebensgeschichte des größten Dramatikers aufzuhellen, läßt sich noch heute fast sagen, was Steevens gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts in die Worte zusammenfaßte: „Alles, was wir von Shakespeare mit einiger Sicherheit wissen, ist, daß er in Stratford am Avon geboren wurde, sich verheirathete und Kinder zeugte, später nach London ging, wo er Schauspieler ward und Gedichte und Dramen schrieb, um schließlich nach Stratford zurück zu kehren, sein Testament zu machen und dort zu sterben.“ Wohl sind seitdem verschiedene Documente entdeckt worden, welche einzelne Verhältnisse seines Lebens beleuchten, aber es ist um so schwerer, weitergehende Folgerungen auf sie in Bezug auf seine Entwicklung und seinen Charakter zu gründen, als sie zum Theil durch nachgewiesene Fälschungen verdächtig geworden sind. Kaum minder unsicher sind die Schlüsse, die man aus seinen Werken in solcher Beziehung gezogen hat, wenn diese auch ohne Zweifel manches Licht darüber verbreiten. Besonders wird man sich hüten müssen, die Anschauungen der einzelnen Persönlichkeiten, die er dargestellt hat, welches Gewicht er auf sie auch gelegt haben möchte, mit seinen persönlichen Ueberzeugungen und die persönlichen Ueberzeugungen, von denen seine Dichtungen wirklich durchdrungen sind, mit denen zu verwechseln, die ihn bei seinem Handeln im praktischen Leben leiteten. Denn was das erste betrifft, so fordert keine andere Dichtungsform eine so objective, ganz in ihren Gegenstand aufgehende Darstellungsweise wie die dramatische, und kaum noch ein anderer Dichter ist dieser Forderung in dem Maße nachgekommen wie Shakespeare. Immer hoch und frei über dem Ganzen schwebt in seinen Dramen sein Geist, und nur aus der Darstellung des Ganzen, aus den Beziehungen, in denen darin das Einzelne zu diesem und zu einander steht, aus der Beleuchtung, in welche er beides gerückt, sehen wir seine eigene Weltanschauung hervortreten. Wohl sollte man bei der Wahrheit, die allen seinen Dichtungen eigen ist, annehmen dürfen, daß diese Weltanschauung ihm nicht nur momentane Ueberzeugung war, sondern er auch im praktischen Leben fest an ihr hielt. Doch nicht nur, daß die Weltanschauung und die ethischen Ueberzeugungen des Menschen

nicht etwas mit einem Mal Fertiges sind, sondern ebenfalls ihre Entwicklung haben, liegt es überhaupt in der Natur der Dinge, daß sich dieselben auch noch mit dem veränderten Standpunkte verändern. Wie die komische Weltanschauung des Dichters eine andere als die tragische ist, wenn sie auch beide ihre Berührungspunkte und eine innere Einheit haben, so ist auch die Weltanschauung des Dichters von der des Philosophen oder Staatsmanns, sowie überhaupt von der des praktischen Menschen verschieden, dessen Standpunkt meist kein so freier und hoher wie der seinige ist, und dessen Zwecke und Ziele von einer ganz anderen Ordnung, als die seinigen sind. Jedenfalls werden wir unter den wenigen, völlig sicher gestellten Thatsachen aus Shakespeare's Leben auch solchen zu begegnen haben, die uns belehren, daß sich bei ihm die Anschauungen des Dichters und Menschen nicht überall vollkommen deckten, daß sie überhaupt nicht zu allen Zeiten dieselben waren, sondern wie alles Lebendige eine bestimmte Entwicklung hatten. Doch selbst auf diese Widersprüche, die sich theils aus der Natur des menschlichen Geistes, theils aus den individuellen Lebensbedingungen des Dichters erklären, wird man keine zu weit gehenden Schlüsse zu ziehen haben.

Mit größtem Mißtrauen wird aber alles das zu behandeln sein, was sich in der Form anecdotischer Ueberlieferung in die Lebensgeschichte des Dichters eingeschlichen hat, besonders wenn, wie es fast durchgehend der Fall, es sich nicht bis auf die Zeit des Dichters zurückverfolgen läßt. Das Thatsächliche, daß diesen Anecdoten, die meist erst um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert aufgetaucht sind, etwa zu Grunde liegt, wird meist — wie es bei einigen dieser Ueberlieferungen nachweisbar ist — von anderen, uns zur Zeit unbekannten Personen nur auf ihn übertragen worden sein. Selbst bei denjenigen Anecdoten, welche, wie die Sage von der Wilddieberei des Dichters, eine Bestätigung durch einzelne Stellen seiner Werke zu erhalten scheinen, wird es noch fraglich sein, ob diese Stellen nicht vielleicht erst zu ihrer Entstehung und Erfindung Veranlassung gaben. Haben es doch selbst Gelehrte nicht verschmäht, Documente zu fälschen, um auf dem Gebiete der literarischeu Forschung durch neue Entdeckungen zu glänzen. Bemerkenswerth wenigstens ist, daß fast alle diese Anecdoten gerade erst in der Zeit sichtbar werden, da der Sinn für die Erforschung des Lebens des Dichters erwacht war, sie desselben meist wenig

würdig erscheinen und zum Theil auch nur wenig Anspruch auf äußere Wahrscheinlichkeit haben.

Nicholas Rowe war der erste, welcher um 1709 in seiner Shakespeare-Ausgabe mit dem Versuch einer biographischen Skizze des Dichters hervortrat.*) Seine hauptsächlichsten Quellen, Davenant, Betterton, Aubrey, waren sehr unsicher. Er selbst nahm es mit der Wahrheit wohl auch nicht genau, da er sich nicht gescheut, seine Bearbeitung der Massinger-Field'schen: The fatal dowry, unter dem Namen The fair penitent für ein Originalwerk von sich selbst auszugeben. Doch soll sein Verdienst um die Wiederaufnahme der Shakespeare'schen Dichtung, um deren Textkritik und um die Erforschung des Lebens des Dichters, zu denen er die erste bedeutendere Anregung gab, darum keineswegs verkannt werden. Neben vielem Falschen hat er auch manches Thatsächliche an's Licht gezogen und daher auch aus sicheren Quellen geschöpft.

William Shakespeare**), Sohn des John Shakespeare

---

*) Elze (a. a. O. 1.) theilt mit, daß in der 1694 erschienenen ersten Auflage von Ludolff Bentham's „Engelländischer Kirchen- und Schulenstaat" Shakespeare noch nicht einmal erwähnt wird.

**) Kein Name hat so verschiedene Schreibweisen aufzuweisen. Man hat deren 55 gezählt. Auch die dem Dichter selbst zugeschriebenen Unterschriften weichen zum größten Theil voneinander ab. Der Grammatiker Koch hat (im Jahrb. für rom. u. engl. Literatur 1865. S. 322) den Namen nach historischen Laut- und Sprachgesetzen untersucht und sich für Shakspere entschieden. Er erklärt die Dehnung der ersten Sylbe lediglich für eine durch das Gefühl für den Wohlklang bedingte Neuerung. Indessen findet sich der Name nicht nur in den drei ältesten der Urkunden, die ihn enthalten, sowie in der Wappenverleihungsurkunde und in fast allen Quartausgaben Shakespeare geschrieben, sondern man hat auch in der Verkürzung der Vordersylbe einen Provinzialismus zu erkennen geglaubt, während die Aussprache der Gebildeten die Dehnung verlange. Die erste englische Shakespearegesellschaft entschied sich für diese Schreibung, die neue dagegen für Shakespere, die deutsche wieder für Shakespeare. (Siehe hierüber Elze, a. a. O. S. 617.) — Malone's Shakespeare by Boswell, 1821. — Drake, Shakespeare and his times. Paris 1838. — Knight, Studies of Shakespeare' Lond. 1849. — Coleridge, Seven lectures on Shakespeare and Milton, 1856. — Lord Campbell, Legal acquirements. Lond. 1859. — De Quincey, Shakespeare. Edinb. 1864. — Halliwell, Illustrations of the life of Shakespeare 1874. — Ward, a. a. O. I. — Shakespeare Soc. papers. — Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Halle 1873. — Friesen, Shakespeare-Studien, Wien 1874.

und der Mary Arden, wurde als das vorletzte von acht Kindern, mit denen die Ehe beider gesegnet war, nach dem Kirchenbuche von Stratford am 26. April 1564 getauft und, wenn, wie es in der Regel der Fall war — denn schon hier begegnen wir einem „Wenn“ — die Taufe drei Tage nach der Geburt stattgefunden haben sollte, am 23. April (dem Todestage des Dichters) desselben Jahres geboren. Sein Vater gehörte einer weitverbreiteten Familie des Warwickshire an, deren Glieder Handwerker waren oder zu den bäuerlichen Landwirthen, daher auch nur zur Yeomanry zählten. Sein Großvater, Richard, war ein Farmer in Smitterfield, Pachter des Robert Arden, der einem der ältesten und angesehensten, zur Gentry zählenden Geschlechter der Grafschaft entsprungen war. Es war eine der Töchter desselben, die John 1557 heirathete; ohne Zweifel eine gute Parthie, die Wohlstand und Ansehen in's Haus brachte. Schon 1552 war John nach Stratford übersiedelt, wo er sich ansässig machte und neben der Landwirthschaft zugleich noch Geschäfte mit Wolle und Vieh und, wie einige wollen, das Gewerbe der Handschuhmacherei betrieb. Er verstand nicht nur seinen Wohlstand zu erweitern, sondern auch längere Zeit einen großen Einfluß auf die städtischen Angelegenheiten zu gewinnen, da er sich durch eine Anzahl kleinerer Ehrenämter allmählich bis zum High Bailiff (1568) emporarbeitete, eine Stellung, die er jedoch nur ein Jahr bekleidete. 1571 findet man ihn dagegen noch immer als ersten Alderman aufgeführt.

Es ist wahrscheinlich, daß William die Grammar School von Stratford besuchte, in der er in einem gewissen Umfang Latein lernen konnte. Auch läßt sich von einem so reich beanlagten Geiste, wie dem seinen, voraussetzen, daß er überhaupt jede Gelegenheit, seine Kenntnisse zu erweitern, ergriff, wenn ihn auch seine große Empfänglichkeit für alle äußeren Eindrücke und seine wunderbare Beobachtungsgabe zunächst

— Elze, W. Shakespeare. Halle. 1876. — Shakespearejahrbuch. — Guizot. Shakespeare et son temps. Paris 1852. — Mezières, Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques. Paris 1860. — Taine, a. a. O. II. — Ausgabe von White, R. Gr. Halliwell, 1852. — Collier, 1858. — Knight, 1857—63. — Dyce. 3. Aufl. 1875. — Delius, 4. Aufl. Elberfeld 1876. — Hazlitt, Characters of Shakespeare's plays. 1817. — A. W. Schlegel, Vorles. über dramat. Kunst. 1846. — Gervinus, Shakespeare. 4. Aufl. 1873. — Kreißig, Vorles. über Shakespeare, 2. Aufl. 1873. — Prolß, R., Erläuterungen zu Shakespeare. Leipz. 1874—78.

mehr auf Natur und Leben, als auf das Studiren verwiesen haben sollten. Doch wird er auch sicher im Gespräch und in Büchern Belehrung gesucht und gefunden haben. Denn obschon Stratford nur ein kleines Landstädtchen war, so fehlte es nicht an Anregung, da es von vier Straßen durchschnitten wurde, die es mit den größeren Orten der Grafschaft verbanden. Dazu war die Gegend reich an anmuthigen und zum Theil romantisch gelegenen Herrensitzen, und auch an historischen Erinnerungen fehlte es nicht. Besonders waren Stadt und Schloß Warwick mit ihnen verknüpft, dessen Grafen eine so große Rolle in der Geschichte Englands, vor allem in den nicht weit zurückliegenden Kämpfen der beiden Rosen gespielt. Noch waren ihre Thaten und Schicksale gewiß im Gedächtniß der Leute und im Munde der Minstrels, welche damals das Land noch durchzogen und mit ihren Liedern und Sagen dem Volke die langen Winterabende verkürzten. Und lange nachdem die Minstrels verschwunden waren, erhielten sich ihre Lieder noch fort. Shakespeare bewahrte ihnen eine fast zärtliche Neigung. Ueberhaupt waren Musik und Gesang weithin verbreitet. Wie tief die Eindrücke waren, die sie auf die junge Seele des Dichters ausübten, hören wir aus vielen seiner Stücke heraus. Fast immer sind aber diese Erinnerungen mit Beziehungen auf das ländliche Leben verbunden. So z. B. in jener Stelle aus „Was ihr wollt", welche für viele hier Platz finden mag:

> Komm, Bursch, sing uns das Lied von gestern Abend.
> Gieb Acht, Cesario, es ist alt und schlicht.
> Die Spinnerinnen in der freien Luft,
> Die jungen Mägde, wenn sie Spitzen weben,
> So pflegen sie's zu singen. S'ist einfältig
> Und tändelt mit der Unschuld süßer Liebe,
> So wie die alte Zeit.

An Beziehungen auf das ländliche Leben, auf Freud' und Leid, Lust und Weh desselben, fehlt es seinen Dichtungen überhaupt nicht. Sie verleihen vielen derselben einen Theil ihres naturfrischen, volksthümlich-poetischen Reizes. Sie lassen erkennen, daß es bei aller Einfalt und Naivität, mit seinen Kirchweihen, Hochzeiten und anderen Fest- und Feiertagen, bei denen es nicht an Tanz und Spielen, an Hahnkämpfen und Wettlaufen, an Schießen mit Bogen und Armbrust, an Mummenschanz und allerlei anderer Kurzweil fehlte, ein fröhliches,

innerlich reiches Leben war, welches der Dichter in seiner Kindheit und Jugend durchlebte. Selber an Schauspielen war kein Mangel in Stratford. Wurde es doch in den Jahren 1569—87 nicht weniger als 24 Mal von wandernden Schauspielertruppen besucht, darunter von keinen geringeren als denen der Grafen Leicester, Warwick, Worcester und Derby, des Lord Strange und des Grafen von Essex. Mußten dieselben auf William, bei dem in ihm schlummernden seltnen Talent, nicht einen tiefen, ja überwältigenden Eindruck ausüben? Sah er hier doch vielleicht Künstler wie den älteren Burbadge und Stücke wie die alten englischen Historien und Kyd's spanische Tragödie.

Diese häufigen Spiele der Schauspieler in Stratford sprechen allein für den lebens- und schaulustigen Sinn, der damals den blühenden Ort noch belebte, in welchem nur kurze Zeit später der Wohlstand in's Sinken und der puritanische Geist zur Herrschaft kam.

Es ist unbekannt, wann Shakespeare die Schule verlassen und welchem Lebensberuf er sich zunächst zugewendet hat, wohl aber weiß man, daß vom Jahre 1578 an, wenn nicht schon früher, die Vermögensverhältnisse des Vaters zurückgingen. In diesem Jahre verpfändete derselbe ein ihm zugehöriges Gut an einen Verwandten, sich das Rückkaufsrecht jedoch vorbehaltend. Eine Erbschaft setzte ihn zwar in den Stand, von diesem Rechte Gebrauch zu machen. Der Darleiher bestritt es jedoch, was einen Proceß zur Folge hatte, der aber bald in's Stocken gerieth, weil die Mittel dazu wahrscheinlich wieder versiegten.

Es ist gesagt worden, daß Shakespeare inzwischen Schulmeister auf dem Lande gewesen sei, daß er bei einem Advocaten in der Lehre gestanden habe. Jenes ist heute so gut wie verworfen, dieses dagegen hat wegen einer Stelle in der Epistle to the gentlemen students of the two universities von Th. Nash*) und wegen der juristischen

*) Sie ist Greene's Menaphon (1789) vorgedruckt. Die Stelle aber heißt: It is a common practice now-a-days among a sort of shifting companions, that ran through every art and thrive by none, to leave the trade of Noverint (Noverint universi war der übliche Anfang der lateinischen Urkunden zu Shakespeare's Zeit), whereto they were born and busy themselves with the endeavours of art, that could scarcely latinize their neck-verse, if they should have need, yet English Seneca, read by candle light, yields many good sentences, as: „Blood is a beggar" and so forth: and if you entreat him far in a frosting morning,

Kenntnisse, die Shakespeare in verschiedenen seiner Dichtungen an den Tag gelegt hat, noch immer wieder Anhänger gefunden. Das Wahrscheinlichere aber ist, daß Shakespeare zunächst seinem Vater in seinem Gewerbe beigestanden hat, was ihn ja ebenfalls in Berührung mit verschiedenen Rechtsverhältnissen bringen konnte. Insbesondere mußte er in jenen Proceß seines Vaters einen tieferen Einblick gewonnen haben, um so viel später, von London aus, diesen zur Wiederaufnahme desselben ermuntern und bestimmen zu können. Seine Heirath mochte ihn dann aber vielleicht zu einer gewissen Selbständigkeit geführt haben.

Diese vorzeitige Heirath ist das Einzige, worüber wir aus dieser Lebensperiode des Dichters einige sichere Nachrichten haben, insofern eine erhalten gebliebene Urkunde aus dem Kirchenarchive zu Worcester vom 28. Nov. 1582 *) die Ermächtigung Shakespeare's enthält, die Jungfrau Anna Hathaway von Stratford, Tochter des Richard Hathaway, alias Gardiner de Shottery bei Stratford, nach einmaligem Aufgebot unbeanstandet heirathen zu dürfen. Obschon sich ein Trauungszeugniß nirgend hat auffinden lassen, so ist doch gewiß nicht zu zweifeln, daß die Ehe vollzogen ward, da Anna in allen späteren Urkunden, in denen sie aufgeführt wird, als die Ehefrau William Shakespeare's und ihre mit Shakespeare gezeugten Kinder als eheliche anerkannt erscheinen. Die Eile, mit der dies zu Stande kam, erklärt sich aus der Geburt des ersten Kindes beider, Susanne, das schon am 26. Mai 1583 das Licht der Welt erblickte. Dies erscheint um so auffälliger, als Anna Hathaway, nach ihrer Grabschrift, 1556 geboren, mithin 8 Jahre älter als der damals erst im 18. Jahre stehende, aber jedenfalls körperlich wie geistig frühreife Dichter war. Doch werden wir annehmen müssen, daß er zu diesem übereilt erscheinenden,

---

he will afford you whole hamlets, I should say handful of tragical speeches. Wenn diese Stelle sich wirklich auf Shakespeare bezog, was zu glauben wohl nur das Wort hamlets in Verbindung mit a frosty morning veranlaßte, so müßte sich Shakespeare nicht nur um 1589 schon eine gewisse Berühmtheit, wenn auch nur beim Publicum, errungen, sondern auch seinen Hamlet, wennschon in einer wesentlich anderen Gestalt als in der wir ihn kennen, geschrieben und zur Aufführung gebracht haben.

*) Bei Collier, Shakespeare-society Papers III; bei Halliwell, Life of Shakespeare und in der Dice Edition abgedruckt.

durch einen Fehltritt aber nothwendig gewordenen Schritte durch wirklich anziehende Eigenschaften des Mädchens, wenn sie auch nur in dem sinnlichen Reize der äußeren Erscheinung gelegen hätten, bestimmt worden ist, da materielle Vortheile darauf keineswegs Einfluß hatten. Denn obschon Anna aus vermögender Familie stammte, war sie von ihrem bereits im Juni 1582 (das ist also noch vor dem Zeitpunkte, in welchem ihr Verhältniß zu Shakespeare verhängnißvolle Folgen gehabt haben konnte), gestorbenen Vater mit noch einer anderen Schwester im Testament ganz übergangen worden, während die übrigen Töchter darin, kärglich genug, wenigstens mit 20 Nobel bedacht worden waren. Auch scheint es, daß Shakespeare's Vater sich zu dieser Heirath ziemlich kühl verhalten habe, während sie von Anna's Verwandten sichtlich gefördert wurde. Möglich, daß diese auch eine kleine Aussteuer bewilligten. Im Uebrigen weiß man nur, daß dieser Ehe noch zwei Kinder, das Zwillingspaar Hamnet und Judith entsprangen, welche urkundlich am 2. Febr. 1585 die Taufe empfingen.

Dieses Wachsthum der Familie fiel in die Zeit, da die Vermögensverhältnisse des Vaters wieder völlig zurückgingen. Am 19. Juni 1586 wurde ein Pfändungsbefehl gegen denselben erlassen, der aber, wegen Mangel an jedem Besitz, gegenstandlos wurde. Bald darauf erfolgte die Absetzung von dem Ehrenamte eines Aldermans, das er also noch immer bekleidet hatte. Auch von neuen Haftsbefehlen sprechen die Acten. Es wird jetzt ziemlich allgemein angenommen, daß Shakespeare zu dieser Zeit sich bereits in London befand. Unter den Gründen, die ihn zu diesem Schritte bestimmt haben sollen, hat man nicht nur die bedrängte Lage seiner Familie und den sich immer stärker in ihm regenden und nach freier Lebensäußerung ringenden dichterischen Genius, sondern auch das angebliche Unglück seiner Ehe und jene Sage von der Wilddieberei angeführt, die er im Parke des Sir Thomas Lucy in Hampton, einem in der Nachbarschaft liegenden Dorfe, verübt haben soll.

Was das eheliche Unglück des Dichters betrifft, so weiß man dafür wenig mehr anzuführen, als die Erfahrung, daß eheliche Verbindungen, die auf einem so großen Mißverhältnisse der Jahre beruhen, meist nicht befriedigen, ja wohl nicht selten zum Unheile ausschlagen. Auch hat man damit einige Stellen in Shakespeare's Dramen in Verbindung gebracht, von denen sich die weitaus wichtigste aber erst in

einem der späteren Stücke des Dichters befindet*), sowie mit der Lieblosigkeit, die sich gegen seine Gattin in seinem Testamente aussprechen soll.

Man wird jedoch gut thun, hieran nicht zu weitgehende Folgerungen zu knüpfen. Wie auch das Verhältniß Shakespeare's zu seiner Gattin gewesen sein möge — und bis zu einem wirklichen Bruche gedieh es nicht — so konnte es wenigstens zur Zeit, da er Stratford verließ, kaum schon einen solchen Grad der Unleidlichkeit erreicht haben, um ihn gewissermaßen zur Flucht aus seinem Hause und von seinen Kindern zu nöthigen. Anna konnte nach drei Jahren unmöglich den Zauber völlig verloren haben, der sie ihm da so begehrenswerth gemacht hatte, und am wenigsten ist es einem Jüngling von der ernsten, tiefethischen Gemüthsanlage Shakespeare's, von seiner Feinheit des Empfindens ähnlich, das Weib, das er vor so kurzer Zeit noch geliebt, grade nachdem sie ihm einen Sohn, einen Erben seines Namens, geschenkt und durch eine schwere Niederkunft in eine mitleidwürdige Lage gerathen war, zu verlassen. Wissen wir doch nicht einmal mit völliger

---

*) Sie heißt:

Wähle doch das Weib
Sich einen ältren stets! So fügt sie sich ihm an,
So herrscht sie sicher in des Gatten Brust.
Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,
Sind unsre Neigungen doch wankelmüth'ger,
Unsichrer, schwanker, leichter her und hin,
Als die der Frau'n.

Viola.
Ich glaub' es, gnäd'ger Herr.

Herzog.
So wähl' Dir eine jüngere Geliebte,
Sonst hält unmöglich Deine Liebe Stand.
Denn Mädchen sind wie Rosen, kaum entfaltet,
Ist ihre holde Blüthe schon veraltet.

Es ist nicht unmöglich, daß des Dichters eigne Erfahrung in dieser Stelle mit anklingt, wiewohl es ein sehr verspäteter Nachklang wäre. Jedenfalls ist er ohne jede Bitterkeit; vielmehr würde der Dichter die größere Schuld sich selber beimessen. Der Schluß aber zielt auf ein allgemeines Frauenschicksal hin. Und in der That kann auch die jüngere Frau verblühen, und verblüht sogar meist während der ältere Mann noch in vollster Kraft steht.

Sicherheit, ob seine Familie ihn nicht für eine kürzere oder längere Zeit nach London begleitet hat oder ihm doch, nachdem er sich daselbst eine Stellung erworben, nachgefolgt ist.

Nicht minder fraglich erscheint die Flucht des Dichters vor der muthmaßlichen Verfolgung des Sir Thomas Lucy, besonders wenn es wahr wäre, daß Shakespeare alljährlich nach Stratford gekommen sei. Es entspricht einem solchen Fluchtversuche sehr wenig, sich auf offener Bühne zur Schau zu stellen, wo ihn sein vermeintlicher Gegner, der oft in London zu thun hatte, so leicht würde haben entdecken können.

Zu was aber auch nach so unsicheren Erklärungen suchen, da die Sorge für die Existenz seiner Familie und der Drang seines dichterischen Ingeniums dazu vollkommen ausreichend sind. Ja ich glaube sogar aus den Thatsachen schließen zu dürfen, daß, wie groß dieser Drang auch gewesen sein mag, doch jene Sorge das ausschlaggebende beider Motive gewesen ist, wenn es auch erst selbst wieder jenen Drang und jene Fähigkeit des Dichters zur Voraussetzung hatte. Denn durch das ganze spätere Leben desselben läßt sich, wie ich noch näher zu berühren haben werde, das Streben verfolgen, sich und seiner Familie einen gesicherten Besitz und eine geachtete Lebensstellung zu erringen. Sein dichterischer Ruhm scheint ihm zuletzt doch nur das Mittel hierzu gewesen zu sein. Nicht London, nein, das bescheidene, weltabgelegene Stratford war schon in der Blüthezeit seines poetischen Schaffens das Ziel seiner Anstrengungen. Dorthin, in den Schooß seiner Familie, zog es ihn mitten aus den Triumphen der Bühne wieder zurück. Und während wir ihn in seinem Testamente aufs Sorglichste um die Sicherstellung des bürgerlichen Wohlstandes der Seinen bemüht sehen werden, scheint er die Fortdauer seines dichterischen Ruhms ganz aus den Augen verloren zu haben. Ohne seine Collegen Hemminge und Condell, die sich nach seinem Tode um die Herausgabe seiner Werke verdient machten, würde wahrscheinlich ein großer Theil seiner Schöpfungen verloren gegangen sein.

Wenn ihm der Verfall des väterlichen Wohlstandes und die eigne bedrängte Lage, der Hinblick auf das Wachsthum seiner Familie aber auch dazu anspornte, das Glück auf einem neuen Wege zu suchen, so wies diesen selbst ihm doch zweifellos nur sein Talent an, welches dem 21jährigen jungen Mann sich gewiß längst irgendwie offenbart haben mußte, zumal es an äußerer Anregung dazu nicht gefehlt hatte.

Es ist keine willkürliche Annahme, daß Shakespeare schon in Stratford in Beziehung zu den Londoner Schauspielern, welche hier spielten getreten sei, zumal einige derselben ihm noch durch Landsmannschaft näher standen, ja, daß er ihnen vielleicht schon Proben seines Talentes abgelegt hatte und von ihnen zum Anschluß aufgemuntert worden war. Um so wahrscheinlicher diese Vermuthungen sind, um so weniger verdienen die Ueberlieferungen Glauben, welche ihn anfangs in London als Schreiber, Drucker, Pferdejungen, Souffleurgehilfen u. s. w. auftreten lassen; Annahmen, welche ebenso sehr seiner Lage, den aus ihr erklärlichen Bedürfnissen und Plänen, als dem Geist und Genie dieses wunderbaren Mannes entsprechen. Er, der schon die Bühnendichtung mehr als Mittel zum Zweck, wie als Zweck ergriffen zu haben scheint, würde sich schwerlich tiefer als zum Schauspieler erniedrigt haben. Denn wie hoch er auch selbst von dem Beruf der Bühne und des Schauspielers dachte, so mußte er sich hierin doch bald im Widerspruch mit der bürgerlichen und gesellschaftlichen Auffassung seiner Zeit fühlen — Empfindungen, unter denen er, nach seinen Sonetten, schon früh nicht wenig gelitten hat. Dies findet auch in den Anstrengungen Bestätigung, welche er vielleicht gleich bei Beginn seiner dichterischen Carrière gemacht, sich durch epische und lyrische, im Modegeschmack der Zeit geschriebene Dichtungen, die ja auch die einzigen sind, welche er selbst durch den Druck veröffentlichte, über die Stellung zu heben, in die sich der play-wright, mochte er ein noch so großer Dichter sein, von der öffentlichen Meinung herabgedrückt fand.

Es wird jetzt so ziemlich allgemein angenommen, daß Shakespeare noch im Jahre 1585 nach London kam. Auch hege ich keinen Zweifel, daß er sich hier sofort der Bühne zuwendete. Als selbstverständlich aber sollte es wenigstens betrachtet werden, daß ein Geist von der Tiefe und Weite des seinigen in einem schon so vorgeschrittenen Lebensalter und auf dem seinem Genie eigensten Gebiete den Sachverständigen gleich bei seinem ersten Auftreten imponiren mußte. Auch können wir uns den Eindruck, den er, dem nichts bedeutungslos war, der alles mit offenen Sinnen, mit warmem Herzen und mit poetischem Tiefsinn ergriff, von London empfing, kaum tief und mächtig genug vorstellen.

Wie reich und mannichfaltig auch die Eindrücke gewesen sein mögen, die das ländliche Leben der Heimath auf seine jugendliche Seele

ausgeübt hatte — und seine Dichtungen geben das beredteste Zeugniß davon — wie groß wir uns auch die Erfahrung vorstellen dürfen, die er mit seinem in die Tiefe dringenden Geiste aus ihnen geschöpft, so mußte für ihn doch die Welt, in die er hier trat, eine völlig neue sein. War sie es doch zum Theil selbst noch für die, welche in London geboren waren. Denn es war eine Welt, in der sich der Geist einer neuen Zeit fast gewaltsam dem Schooße der alten entrang, zu welcher in die theils lichten, theils durch ihre Fremdartigkeit verwirrenden und erschreckenden Erscheinungen jener die bald finsteren, bald ehrwürdigen oder behaglichen Gestalten dieser hereinragten; eine Welt, in der sich die stärksten, mannichfaltigsten Gegensätze abstoßend berührten und feindlich bedrohten —, hier Aberglaube und eine ihm dienende dunkle Naturforschung, eine ihn ausbeutende Industrie, dort Freigeisterei und Machiavellismus —, hier mittelalterliche Scholastik, dort eine ihr entgegenstrebende neue Philosophie und Wissenschaft, Baco an ihrer Spitze —, hier schmucklose karge Einfalt der Sitte, dort Ueberfeinerung, Modesucht, Prachtliebe —, hier puritanische Strenge und Enthaltsamkeit, dort heiterer Frohsinn, Schaulust und ausschweifender Lebensgenuß —, hier eine zelotische Bekämpfung, dort Liebe und Pflege von Poesie und von Kunst, —, hier die Gothik und der alte heimathliche, national-volksthümliche Kunstgeschmack, dort die Bevorzugung des Fremden, die Renaissance und eine gelehrte, höfische Kunst —, hier Katholicismus, dort Staatskirchenthum und Puritanismus. Es war die Zeit, da der Nationalgeist durch die die Weltmacht der Spanier brechende Vernichtung der Armada (1588), sowie durch die Entdeckung und Colonisirung ferner Länder und mit ihm Industrie und Gewerbe einen ungeheuren Aufschwung nahmen, ein ungeheurer Reichthum in London, als einem der Centralpunkte des Welthandels, zusammenfloß, eine Zeit, von deren Bedeutung auch das mit Zeugniß ablegen mag, daß damals (April 1588) die erste englische Zeitung, der englische Mercur, entstand. Außerordentliche Erscheinungen traten auf fast allen Gebieten hervor. Nicht Shakespeare allein glänzte damals am poetischen Himmel. Einer der größten englischen Epiker, Spencer, trat vor ihm schon auf, dem Dichter wie Drayton, Warner, Daniel zur Seite liefen. Daneben verbreitete Roger Bacon sein weit hinaus strahlendes Licht, erregten die Seehelden Howard, Hawkins, Drake und Walter Raleigh das Staunen

der Welt, glänzte ein Staatsmann wie Cecil, blühten die Musiker Dowland und die beiden Morley. Dazu die Oeffentlichkeit des damaligen Lebens, welche bei der Prachtliebe des Hofs und des Adels der Schaulust des Volks die reichste Nahrung bot, zu deren Entfaltung die großen politischen Ereignisse glänzende Gelegenheit gaben, so daß das Leben gewissermaßen selbst zu einer Bühne, zu einem Schauspiel wurde, wobei die tragischen Geschicke, die sich an Maria Stuart und ihren Anhängern vollzogen und ebenfalls gleich in die ersten Jahre von Shakespeare's Uebersiedlung nach London fielen, ebenfalls eine Rolle spielten.

Kein Zweifel, daß diese Fülle der Gestalten und Eindrücke auch ihr Verwirrendes haben mußte. Shakespeare steht aber grade dadurch so hoch über allen Dichtern der Zeit, daß er bei dem umfassendsten Ueberblicke die ruhige Klarheit des Geistes niemals verlor, nie in irgend einer Einseitigkeit befangen war, sondern alle diese Erscheinungen, ihre Gegensätze und Widersprüche mit souveräner Freiheit beherrschte und sich ihrer in vollkommenster Objectivität zu seinen poetischen Zwecken zu bemächtigen verstand, daher auch der verschiedenen Formen und gegensätzlichen Richtungen, welche die dramatische Bühne ihm darbot. Denn hier stießen nicht nur die so verschiedenartigen Dramen Lilly's, Kyd's, Marlowe's und Peele's mit den älteren Historien und den neueren bürgerlichen criminalistischen Stücken zusammen, sondern auch mit den noch aus dem Mittelalter hereinragenden Allegorien und Moralplays, den Enterludes und Jigs, den Nachahmungen der Römer und Italiener und den höfischen Masken und Festspielen. Noch in der Verordnung vom Jahre 1603, in welcher Jacob I. die Truppe des Globetheaters, welcher Shakespeare angehörte, zu seinen Hofschauspielern ernannte, wurden dieselben ausdrücklich zur Darstellung von: „comedies, histories, enterludes, morals, pastorals, stage-plaies and such like“ ermächtigt. Welche Varietäten der Pedantismus der Fachmänner noch überdies, jedenfalls in Anlehnung an die Italiener, geschaffen hatte (bei denen wir ähnlichen Bezeichnungen begegneten), beweist eine Stelle in Hamlet, in der von „Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Tragico-Historie, Tragico-Comico-Historico-Pastorale und Stegreifspielen“ die Rede ist. Shakespeare ergriff von allem das, was *seinem* Begriffe vom Drama, den Ideen, welche er darstellen wollte, und seinen poetischen Absichten irgend entsprach. Er ahmte die Moral-

plays und Allegories darin nach, daß er seinen Dramen eine Idee zu Grunde legte, mit der er alle seine Gestalten, nur eine jede in einer bestimmten ihrem individuellen Charakter entsprechenden Weise beseelte, so daß sie gleichsam zu Symbolen derselben wurden, einer Symbolik, die aber ganz in seiner realistisch naturwahren Darstellung aufging. Er bemächtigte sich der alten Histories und gab ihnen eine mannichfaltige künstlerische Form. Er bildete das allegorische Märchenelement des Lilly'schen Dramas zu so tiefsinnigen duftigen dramatischen Gemälden, wie den Sommernachtstraum oder Sturm, aus. Er ergriff den Euphuismus und geißelte ihn mit seinen eigenen Mitteln, die er in einem Stücke, wie Liebes Leid und Lust, mit einer im englischen Drama noch ungeahnten Grazie behandelte. Die Enterludes wurden ihm zu Vorbildern für die seinen Lustspielen eingemischten derbkomischen Scenen, die Jigs für die Narren der Lustspiele. Die Masken der italienischen Stegreifspiele sprechen uns aus einem Stücke wie Die bezähmte Widerspenstige in einer poetisch erhöhten Form an. Selbst von den Masken des englischen Hofes, wie von dem alten Dumbshow hat er einen trefflichen künstlerischen Gebrauch zu machen gewußt. Und in gleicher Weise ergriff er die Gestalten, ergriff er einzelne Motive und Situationen der älteren Stücke, das auf das Furchtbare ausgehende Pathos Marlowe's, die volksthümliche Lyrik Greene's, das Volkslied und das Sonett, jedem eine neue erhöhte Form, eine neue und tiefere Bedeutung, einen neuen überraschenden Reiz, eine neue dramatische Wirkung gebend.

Ebenso frei wie zu den auf ihn eindringenden Erscheinungen, verhielt er sich auch zu den literarischen Händeln, den religiösen Kämpfen der Zeit. Kurz nach seiner Ankunft in London brachen die Marprelate'schen Streitigkeiten aus, in welche, wie wir gesehen, die Bühne und verschiedene der Bühnendichter verwickelt wurden. Es scheint, daß er auch ihnen fremd geblieben ist. Wir finden seinen Namen überhaupt mit keiner dieser Streitigkeiten in Verbindung gebracht. Es war keineswegs Mangel an Interesse und Muth, was Shakespeare fern davon hielt. Sind seine Werke doch die sprechenden Beweise dafür, daß es ihm nie, weder an dem einen, noch an dem andern gefehlt. Kecker, wenn auch niemals bösartig, hat kaum noch ein andrer Dichter die Thorheiten, Gebrechen und Einseitigkeiten seiner Zeit zu geißeln gewagt, furchtloser keiner den Mächtigen in's Gewissen geredet

und den Schleier von ihrer Seele gerissen. Vielmehr entsprang jene Enthaltsamkeit aus dem starken Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl, das ihn beseelte; auch ward sie ihm noch durch die Objectivität seiner Darstellung auferlegt, der es deshalb doch nie an innerer Wärme, an Feuer der Begeisterung, an Energie und Gewalt des leidenschaftlichen Ausdrucks gebrach. Es ist diese Objectivität, die ihn zuweilen den seltsamsten Urtheilen ausgesetzt hat, sodaß die einen in ihm den Protestanten, andre den Katholiken, diese den Skeptiker, jene den Fatalisten erkennen wollten, während er doch ebenso wie den Aberglauben, die Wunder- und Geistererscheinungen, das Elfen- und Märchenwesen auch diese verschiedenen Weltanschauungen nur nach seinen dichterischen Zwecken ergriff.

Es ist eine wiederholt ausgesprochene Ansicht, daß Shakespeare's Schöpfungen wesentlich nur auf dem Wege unmittelbarer Eingebung, kraft des ihm angeborenen Ingeniums, als das Werk einer höheren, aber nur blindlings und unbewußt in ihm schaffenden Naturkraft entstanden seien, weil man nur so die scheinbare Regellosigkeit, den vermeintlichen Widerspruch geistiger Ueberlegenheit mit dem behaupteten Mangel an Wissen und Bildung sich darin zu erklären vermochte. Es war die Befangenheit der Anhänger des gelehrten Dramas, die in der strengen Beobachtung der academischen Regeln, in der formalen Correctheit und Glätte die Hauptmerkmale dramatischer Einsicht sahen, und denen das Wissen der Schule höher stand, als die tiefsinnigsten Offenbarungen der Weltweisheit, die diese Ansicht gefördert. Gewiß spielt bei allem künstlerischen Schaffen, wie überhaupt bei allem menschlichen Thun, das Unbewußte eine hervorragende Rolle und zwar um so mehr, in je bedeutenderer Weise die Phantasie daran betheiligt ist. Denn die Thätigkeit des Vorstellungsvermögens, daher auch der Phantasie, fällt nie unmittelbar selbst, sondern immer nur in ihren Erfolgen in das Bewußtsein des Menschen, auch kann er wohl einen mittelbaren, nie aber einen unmittelbaren Einfluß auf dieselben gewinnen. Wie groß der Antheil der Phantasie an einem Kunstwerk aber auch sein möchte, und vielleicht kein Dramatiker besaß eine reichere, quellendere Phantasie als Shakespeare — was ja nur der Grund ist, warum seine Dichtungen entschiedener als andere den Eindruck des Unbewußten ausüben — so ist es doch niemals ein Erzeugniß derselben allein. Das Kunstwerk ist überhaupt nichts Einfaches, mit einem Mal Fertiges,

sondern etwas Zusammengesetztes, zu und bei dessen Entstehen die bewußten Thätigkeiten des Geistes, die auffassende, unterscheidende, sondernde, ordnend verbindende mit der Phantasie zusammen und in Eins wirken; besonders ist daran aber noch die zwecksetzende Thätigkeit des Willens betheiligt. Auch diese Seite des künstlerischen Schaffens, die man gewöhnlich mit dem Namen des künstlerischen Verstandes, der künstlerischen Reflection bezeichnet, ist kaum noch bei einem Dramatiker in so bedeutender Weise wirksam als bei Shakespeare gewesen. Seine Superiorität besteht eben darin, daß er beide Seiten des künstlerischen Vermögens in so hohem Maße besaß, daß sie sich bei seinem Schaffen in der innigsten Weise durchdrangen. Oder wer wollte läugnen, daß er auch an umfassender Weite, an eindringender Tiefe, an durchsichtiger Klarheit der Auffassung der Welt und des Lebens und ihrer einzelnen Erscheinungen, daß er an beziehungsreicher Beobachtung und Ergründung der letzteren fast allen Dichtern der Welt überlegen ist und grade nur darum seine phantasiegeborenen Werke als Ausflüsse und Schöpfungen einer zweiten, höheren Natur erscheinen und bezeichnet werden können?

Denn wie Alles, was Vorstellungsvermögen hervorbringt, zuletzt immer auf äußeren Eindrücken beruht und die bewußte Thätigkeit den ihnen entsprechenden Vorstellungen erst eine bestimmte Bedeutung verleiht, kann auch die Thätigkeit der Phantasie sich immer nur erst unter den, wenn schon nur indirecten Einfluß dieser bewußten Thätigkeit, unter dem Einfluß der Auffassung der Welt und des Lebens, der sorgfältigen Beobachtung ihrer Erscheinungen und dessen, was wir Bildung und Wissen nennen, entwickeln, einer Bildung und eines Wissens, die aber nicht blos auf schulmäßigem Wege erworben zu sein brauchen, ja zum großen Theile auf ihm allein gar nicht gewonnen werden können.

Shakespeare's Dichtungen sind so von Zeugnissen dieser Art erfüllt, daß die Vermuthung, er müsse zeitweilig im Rechtsfache oder im Buchdruckerwesen berufsmäßig thätig gewesen sein, nur eben darauf beruht, daß man es nicht für möglich hielt, so intime Kenntnisse des technischen Theils dieser Berufsthätigkeiten auf anderem Weg zu erlangen. Aber auch diese Schlußfolge ist irrig. Man würde ja dann und mit fast größerem Recht auch behaupten müssen, Shakespeare sei zeitweilig Arzt, Forstmann, Theolog, Philosoph, Staatsmann, Soldat, ja selbst Fürst gewesen, da er auf allen diesen Gebieten nicht minder ein-

geweiht und unterrichtet erscheint. Dieser Irrthum hängt mit dem andren zusammen, daß der Dichter nur das wahrhaft lebensvoll und erschöpfend darzustellen vermöge, was er, wenigstens annähernd unmittelbar durch äußere Erfahrung auch an sich selber erlebt hat — eine Meinung, die auf einen beschränkten Begriff des dichterischen Vermögens, auf eine zu niedrige Schätzung der dichterischen Phantasie hinausläuft. Kann doch der Mensch unmittelbar an sich selbst immer nur das eigne individuelle äußere Erlebniß erleben, wird ihn dieses doch grade in den wichstigsten Fällen unfähig zu einer freieren Beobachtung machen. Während der dramatische Dichter das individuelle Leben der verschiedensten Menschen darzustellen hat und das Vermögen dazu nicht nur auf der freiesten Beobachtung der äußeren Lebenserscheinungen, sondern auch darauf beruht, sich ohne unmittelbare äußere Einwirkung in die Zustände der verschiedensten Menschen versetzen und hierdurch deren Erlebnisse in sich selbst erleben zu können. Grade derjenige große Dichter, von welchem man in neuerer Zeit jene irrige Vorstellung von dem dichterischen Schaffen abgeleitet hat, wies am Abend seines Lebens in einem Gespräche mit Eckermann darauf hin, daß den Dichter wesentlich erst jene Divinations- und Anticipationsgabe mache, welche seinem Geiste in jeder einzelnen Erscheinung gleichsam eine unendliche Perspective in das Wesen derselben und in ihren Zusammenhang mit dem Weltganzen eröffnet. In jedes Menschen Seele liegen die Keime nicht blos zu seiner, sondern zu jeder individuellen Entwicklung bereit. Der Dichter besitzt nur die Kraft, dieselben nach seinen besondern Zwecken entwickeln zu können, in einem größeren Umfange als andere Menschen. Bis zu einem gewissen Umfang aber besitzt sie ein Jeder von uns, da wir sonst Andren nicht nachzuempfinden, an den dramatischen Schöpfungen die Kraft und den Zauber der Individualisirung nicht zu schätzen im Stande sein würden. Sagt man z. B. nicht selbst, daß Goethe noch glücklicher in der Darstellung der Frauen, als der Männer gewesen sei? während ein Theil der Größe Shakespeare's grade darauf beruht, daß er gleichbedeutend in der Darstellung beider ist, daß er eben so vertraut mit den Leidenschaften des Ehrgeizes, der Herrsch- und der Ruhmsucht, mit den Versuchungen war, womit diese das Herz des starken Mannes umgarnen, um ihn von Verbrechen zu Verbrechen zu reißen, als mit den zärtlichen oder hochherzigen, selbstlosen Empfindungen des Weibes, als mit all den kleinen Verwirrungen

Listen und Schlingen des weiblichen Herzens. Die ganze Scala menschlicher Leidenschaften und Thorheiten lag offen vor seinem Blick; für jeden Zustand traf er die bezeichnende Farbe. Die Weltseele lag gleichsam selbst in seiner individuellen Seele verhüllt, und wie Prospero vermochte auch er nach seinem Willen jede Gestalt mit den Zügen des vollen Lebens, der vollen Wahrheit daraus hervortreten zu lassen.

Es sind in der That diese Eigenschaften und nicht Schul- oder Fachbildung, noch reiches äußeres Erlebniß, welche den Dichter machen. Wie werthvoll diese für ihn auch sein können, so werden sie doch erst durch jene Eigenschaften in poetisches Leben verwandelt. Nicht sie also haben wir zunächst und vor allem vom Dichter, insbesondere vom dramatischen Dichter zu fordern, wohl aber Kenntniß der Welt und des Menschen, Herzens- und Seelenbildung und hauptsächlich die Fähigkeit, sowohl die äußeren Erscheinungen, als die Vorstellungen der Phantasie zu inneren Erlebnissen in der obengedachten Weise zu machen. Es ist uns weniger wichtig, zu wissen, auf welchem Wege er dies erreicht, als daß und in welchem Umfange er es erreicht. Was die gelehrten Dichter, als solche, erzeugten, wiegt fast alles hierin nicht das auf, was der einzige Shakespeare geschaffen. Daher auch fast alle neueren Philosophen sich auf ihn vor allen Dichtern zu berufen pflegen und seine Werke in dem Maße an Anerkennung und Verbreitung gewonnen haben, als man sie näher kennen lernte. Das Urtheil Voltaires wird heute in Frankreich nur noch belächelt, und wenn auch in neuerer Zeit Herr von Rümelin bei uns Mode zu werden vermochte, so wird er doch lange vergessen sein, wenn man aus Shakespeare noch immer Erhebung, Weisheit, Genuß schöpft.

So wenig Werth es hiernach auch hat, zu wissen, in welcher Art und von welchem Umfange die Kenntnisse Shakespeare's gewesen sind, so geht aus seinen Dichtungen doch so viel hervor, daß er nicht nur sehr vertraut mit den Werken der englischen Bühne war, sondern auch das Drama des Seneca, des Terenz und des Plautus, sowie das der Italiener, wenn schon nur in beschränkterem Umfange kannte, ja daß er damit eine nicht unbeträchtliche Kenntniß der hervorragenderen Erscheinungen anderer Gebiete der Literatur seiner Zeit, heimischer wie fremder, verband. Seine antiken Dramen beruhen meist auf Plutarch, den er aus der Uebersetzung von North kannte. Ovid, den Golding 1567 übersetzt hatte, wirkte auf seine epischen Dichtungen ein. Er

selbst spielt auf Baptista Mantuanus an, dessen Eklogen von George Touberville übersetzt worden waren. Chaucer, Lydgate, Gower und Warner waren ihm nicht minder vertraut, als die alten und neuen Balladen- und Liederdichter, die Novellenschätze der Italiener und Franzosen und die epischen Dichtungen Spencer's, Greene's, Drayton's, vielleicht selbst Tasso's und Ariost's, da noch zu seiner Zeit von ersterem Uebersetzungen von Carew (1594), und Fairfax (1600), von letzterem die Harrington's (1591), Tofte's (1597 und 98) und Beverley's (1600) erschienen. Samuel Daniel war ihm Vorbild bei seinen Sonetten, Holinshed die hauptsächlichste Quelle zu seinen Historien. Daß er mit verschiedenen philosophischen Werken der Zeit bekannt war, unterliegt keinem Zweifel. Fiel seine Ankunft in London doch gerade mit der Anwesenheit Giordano Bruno's zusammen, die großes Aufsehen erregte. Tschischwitz hat nachzuweisen gesucht, daß er einzelne von dessen Schriften gekannt haben müsse. Dasselbe wird von Montaigne behauptet, ja man besitzt sogar ein Exemplar von Florio's Uebersetzung der Essays dieses Philosophen, das angeblich Shakespeare's Namensschrift trägt. Einzelne Stellen weisen auf eine, wenn auch vielleicht nur flüchtige Kenntniß der Philosophen des Alterthums hin. Wie hätten da Bacon's Schriften ihm unbekannt bleiben können! Jedenfalls sind seine eigenen Werke des tiefsten philosophischen Geistes voll. Doch auch auf die Kenntniß verschiedener fachwissenschaftlicher Werke weist manches in seinen Dichtungen hin. Es seien davon nur Touberville's Booke of Falconrie or Hawking (1575), dessen Art of Venerie, Gervase Markham's Treatise on Hawking und The Gentleman's Academy (1595), Hakluyt's Voyages and Travels (1589 und 1598), The Discoverie of Witchcraft, The Anatomy of sorcerie und The Discourse of devils and spirits (1584) sowie James', Daemonologie (1603) hier erwähnt. Auch Herodot war schon 1584 in Uebersetzung erschienen.

Das, was noch Unwissenheit der Zeit und des Landes war, in denen er lebte, wird man Shakespeare nicht anrechnen dürfen, wohl aber, daß er mit den dem Dichter und Philosophen eigenen Seherblick Manches erkannte, was für Andere noch in völligem Dunkel lag. Man hat zwar in seinen Stücken manche derbe Verstöße gegen die Zeitrechnung, gegen die geographischen Kenntnisse und gegen die Kostümtreue gefunden, und ich will keineswegs läugnen, daß einzelne von

ihnen, wenn nicht auf Unwissenheit, so doch auf Nachlässigkeit und Gedankenlosigkeit beruhen mögen. Doch hat man schon darauf hingewiesen, daß sie zum Theil auch beabsichtigt waren. Zum Theil erklären sie sich aber noch aus der Convention der Zeit. Dies gilt insbesondere von dem Costüm, das damals ja auch von der Malerei, eine so hohe Stufe diese in einzelnen Ländern erreicht hatte, mehr oder weniger conventionell behandelt wurde. Wir haben in neuerer Zeit in der Costümtreue eine ganz neue Quelle charakteristischer Schönheit, besonders der malerischen, entdeckt. Diese Schönheit scheint zwar zunächst ein nur äußerlich realistisches Moment im Kunstwerk zu sein, kann aber, in charakteristischer Weise verwendet, gleichwohl von tieferer Bedeutung werden. Sie also kannte die Zeit Shakespeare's noch nicht, und obschon er nicht nur zu den idealistischesten Dichtern gehört, sondern zugleich dem Realismus und der Naturwahrheit auf's Entschiedenste huldigte, blieb er in Bezug auf Costüm doch auf dem Standpunkt seiner Zeit stehen. Er wußte ohne Zweifel so gut wie wir, daß man zur Zeit seines Königs Johann noch keine Kanonen gehabt, aber er nahm keinen Anstoß daran, sie in dieses Drama mit einzuführen.

Unerheblicher noch als die Frage nach den Kenntnissen des Dichters überhaupt erscheint die nach dem Umfang seiner Sprachkenntnisse. Kommt für den Dichter doch wesentlich nur die Sprache in Betracht, in welcher er dichtet. Diese Sprache hat aber kaum noch ein Anderer wie er in der Gewalt gehabt. Selten bringt es ein Philosoph über den Gebrauch von 10000 Wörtern. Milton's Wortschatz wird auf nur 8000 berechnet. Shakespeare brachte 15000 Wörter in Anwendung. (Edward Holden ist nach einer andren Zählungsweise zu einem wesentlich anderen Resultat gekommen, nach ihm fallen auf Milton 17000, auf Shakespeare 24000 Wörter.*)) Es erscheint hiernach überflüssig, zu untersuchen, in wie weit Shakespeare auch andrer Sprachen mächtig gewesen ist. Bei der Wahrheitsliebe, die einen Grundzug seiner Werke bildet, ist aber anzunehmen, daß er diejenigen Sprachen, die ihm nicht in einem gewissen Umfange verständlich waren, in seinen Dichtungen auch nicht verwendet hat. Bemerkenswerth ist eine Stelle

*) Siehe Elze, a. a. O. S. 449. Besonders wird hier bei Shakespeare noch der ausgedehnte Gebrauch hervorgehoben, den er von dem lateinischen Elemente der Sprache gemacht.

seines Kaufmann von Venedig, in welcher er über den Mangel an Sprachkenntniß spottet. Sie heißt:

> Nerissa: Was sagt ihr denn zu Faulconbridge, dem jungen Baron aus England?
>
> Porzia: Ihr wißt, ich sage nichts zu ihm, denn er versteht mich nicht. Er kann weder Lateinisch, Französisch, noch Italienisch, und ihr dürft einen körperlichen Eid ablegen, daß ich nicht für einen Heller Englisch verstehe. Er ist eines feinen Mannes Bild — aber ach! wer kann sich mit einer stummen Figur unterhalten?

Ich glaube hiernach, daß Shakespeare die drei hier erwähnten Sprachen in einem gewissen Umfange zu sprechen oder doch zu lesen verstand, was nicht ausschließt, daß er, wo es englische Uebersetzungen gab, diese bevorzugte.

Geringeren Aufschluß als über sein Wissen, seine Kenntnisse und seine Belesenheit geben uns die Werke des Dichters über seinen persönlichen Umgang. Dies hängt damit zusammen, daß er keines seiner dramatischen Werke selber edirte und den Ausgaben derselben daher die üblichen Widmungen an seine Gönner und die herkömmlichen, dem Werke vorgedruckten Lobgedichte der Verehrer und Freunde des Dichters fehlen. Shakespeare scheint beides verschmäht zu haben. In dem ersten mochte er eine Art Bettelei (denn die Widmungen wurden gewöhnlich mit einem Geldgeschenke erwidert), in dem anderen eine Art von Reclame erblicken; wie er sich ja in seinen Werken auch fast frei von der üblichen Schmeichelei seiner Zeit hielt.*) Nur seine beiden großen epischen Dichtungen, Venus und Adonis (1593) und Der Raub der Lucretia (1594), hat er selber edirt. Sie sind dem Lord von Southhampton gewidmet, was Shakespeare ohne Zweifel nur als ein Zeichen der Liebe und Verehrung angesehen wissen wollte. Die Sonette sind von dem Buchhändler T. T. (Thomas Thorpe) herausgegeben und einem W. H. zugeeignet worden. Es ist ungewiß, wer darunter gemeint ist. Ein ähnliches Dunkel ist über die persönlichen Beziehungen des letztgenannten Gedichtes selber verbreitet, von dem man nicht ein-

*) Man kennt nur einige wenige Stellen, welche sich als Huldigungen der Elisabeth und Jacob I. darbieten, sie befinden sich im Sommernachtstraum, in Heinrich VIII. und in Macbeth.

mal mit völliger Sicherheit weiß, ob und in wie weit sie wirkliche oder blos fictive Verhältnisse behandeln. Daß es dem Dichter gewiß nicht an Gelegenheit zu derartigen Widmungen fehlte, geht aus der Zueignung der Herausgeber der ersten Folio an die Grafen von Pembroke und Montgomery hervor, nach der diese dem lebenden Dichter große Gunst erzeigt haben sollen. Ob Shakespeare wirklich zu Graf Leicester Beziehungen gehabt, in dessen Truppe er sogar zeitweilig gestanden und den er mit dieser 1585 nach den Niederlanden begleitet haben soll, ist ungewiß. Auch das ist nur Muthmaßung, daß er zur Vermählung des Grafen Essex, 1590, den Sommernachtstraum gedichtet habe. Für ein Verhältniß zu diesem soll auch eine Stelle im Prolog zum 5. Akte Heinrich V. sprechen. Nicht sicherer ist das, was man von der Gunst in der er bei der Königin Elisabeth und bei Jacob I. gestanden, erzählt. Jene soll ihn zur Dichtung von „Die lustigen Weiber in Windsor" veranlaßt, dieser ihm für die schmeichelhafte Prophezeiung in Macbeth brieflich gedankt haben, was wohl beides erfunden sein dürfte.

Ueberhaupt wird man sich, wie ich schon sagte, den unmittelbaren Einfluß, den Elisabeth auf die Entwicklung und Blüthe der Dichtung und Bühne ausgeübt hat, nicht allzu groß denken dürfen. So sehr sie Theater, Musik, Dichtkunst und Wissenschaft liebte, so war ihr Geschmack und ihr Urtheil auf diesen Gebieten doch zu wenig geläutert. Daß unter ihrer Regierung der zweitgrößte Dichter der Zeit, Spencer, verhungern konnte, spricht hierfür allein. Vielleicht, daß sie den ersten Dichter der Nation nicht viel höher schätzte. Ihr Verhalten gegen Lilly, der doch das Wunder eines Decenniums war, sollte bedenklich machen. Zu ihrer Entschuldigung spricht, daß selbst die, denen man in poetischen Dingen noch am meisten Urtheil hätte zutrauen sollen, Shakespeare ebenfalls nicht nach seinem vollen Werthe geschätzt haben. Der emphatische Nachruf Ben Jonson's ist kein vollwichtiger Gegenbeweis. Dergleichen Gedichte ergingen sich immer in den hochtönendsten Ausdrücken. Neben den Schmähschriften der Zeit liefen, wie durch sie fast bedingt, die lobhudelndsten Anpreisungen her. Jedenfalls hielt sich Ben Jonson, selbst wenn nicht für den größeren, doch für einen ebenso bedeutenden Dichter, daher es bei ihm auch nicht an verkleinernden Anspielungen fehlt. Bezeichnend aber ist, daß einer der begabtesten zeitgenössischen Dramatiker, Webster, im Vorworte zu

derselben Dichtung, in der er Shakespeare wissentlich nachahmte (seiner Vittoria Corombona) mit vollster Ueberzeugung diesen mit Heywood auf eine Linie stellte, was nicht viel besser als eine Gleichstellung Schillers' mit Kotzebue ist.

Wenn aber auch nicht nach seinem vollen Werth, so wurde doch Shakespeare von fast allen seinen Berufsgenossen hoch geschätzt und geehrt. Wir begegnen über ihn keiner misachtenden, selten einer einschränkenden, wohl aber mancher warm anerkennenden Stimme.*)

Mit fast allen hervorragenden Schauspielern und Bühnendichtern der Zeit scheint Shakespeare bekannt und befreundet gewesen zu sein. Besonders eng war sein Verhältniß zu Ben Jonson und dessen sich hauptsächlich im Wirthshaus zur Mermaid versammelnden, von W. Raleigh gegründeten Kreise. Nicht wenige Stellen der Schriftsteller der Zeit enthalten Anspielungen darauf. Fuller berichtet von Witzkämpfen, welche hier zwischen Shakespeare und Ben Jonson stattgefunden hätten, und Elze glaubt sogar, daß hier die Brut- und Geburtsstätte der Falstaffiade zu suchen sei (?). Doch mochten sich diese scherzhaften Kämpfe zuweilen auch etwas ernsthafter gestalten. So heißt es in einem 1606 erschienenen Stück, The return from Parnassus; „Few of the university pen plays well; they smell too much of that writer Ovid and that writer Metamorphosis and talk too much of Proserpine and Jupiter. Why, here's our fellow Shakespeare puts them all down. Ay, and B. Jonson too. O that B. Jonson is a pestilent fellow, he brought up Horace giving the poets a pill, but our

*) Greene dürfte vielleicht eine Ausnahme machen. In der unter seinem Namen erschienenen Schrift: A groat's worth of wit nämlich heißt es: „Eine eben aufgekommene Krähe, ein mit unsren Federn geschmückter Vogel, der sein Tigerherz in eines Schauspielers Haut gehüllt, glaubt einen Blankvers eben so gut aufblähen zu können, wie der Beste von euch und schon jetzt ein vollkommener Johannes Factotum, ja, nach seiner Meinung der einzige Bühnenerschütterer (Shake-scene) zu sein." — Chettle, der Herausgeber jener Schrift, trat später selbst wieder gegen diese Stelle ein, indem er erklärte, daß ihn seine Veröffentlichung in Betreff des einen der Angegriffenen leid sei, da er nicht nur selbst den Anstand seines Benehmens und seine Tüchtigkeit in seinem Berufe kennen gelernt, sondern ihm auch von mehreren zuverlässigen Männern die Rechtlichkeit seiner Handlungsweise bezeugt worden sei, was für seine Ehrenhaftigkeit ebenso spreche, wie die witzige Anmuth seiner Schriften für seine Kunst —" eine Erklärung die fast wie eine nothgedrungene aussieht.

fellow Shakespeare has given him a purge, that made him bewray his credit." Von dieser „purge" ist uns freilich nichts bekannt. Keine der uns vorliegenden Dichtungen Shakespeare's enthält eine darauf zu deutende Stelle. Malone glaubt, daß sie in keinem Drama, sondern in einem verloren gegangenen Epigramm oder Gedichte enthalten gewesen sein dürfte. Natürlich wird Shakespeare auch Verhältnisse zu Männern andrer geistiger Gebiete gehabt haben, zu denen man vor Allen, aber doch nur vermuthungsweise, den Sprachmeister und Uebersetzer Florio und den Architekten Inigo Jones zählt.

Eine andere Frage ist: wann Shakespeare Schauspieler wurde und welche Stellung als dieser, er einnahm? Die erste Notiz, die ihn als solchen charakterisirt datirt aus dem Jahre 1594, in welchem er, nach den Akten des Treasurer of the chamber als Mitglied der Lord Kammerherrntruppe im Verein mit Kempe und Richard Burbadge zu Greenwich vor der Königin spielte. Da diese Darsteller jedenfalls nicht allein spielten, er aber allein neben zweien der vorzüglichsten namentlich aufgeführt wird, dürfte er wohl um diese Zeit schon ein bedeutenderes Ansehen in der Truppe genossen haben, sei es durch sein Talent als Schauspieler, sei es durch den Antheil, den er an dem Besitzthum der Truppe oder an ihren Einnahmen hatte. Dies findet eine Bestätigung in dem Wortlaute des ihr von Jacob I. ertheilten Patents, das sie zu The king's players erhob, da hier in erster Reihe nicht Burbadge, sondern Lawrence Fletcher und zwischen beiden, als zweiter, William Shakespeare aufgeführt wird. Jedenfalls wurde er aber als Schauspieler von Burbadge und Alleyn überragt. Mit einiger Sicherheit wissen wir nur, daß er in Hamlet den Geist und in verschiedenen Stücken Könige spielte. So heißt es in Davies' Scourge of folly (1611):

> To our English Terence, Mr. Will Shakespeare.
> Some say good Will, which I in sport do sing,
> Had'st thou not plaid some kingly parts in sport,
> Thou had'st been a companion for a king
> And been a king among the meaner sort.

Diejenigen, welche annehmen, daß Shakespeare nur, weil der play-wright kein genügendes Einkommen hatte, Schauspieler geworden sei, und sein erworbenes Vermögen hauptsächlich hierauf zurückführen, würden ihm gleichwohl eine größere schauspielerische Kraft beizumessen

haben, weil er nur dann zu einem solchen Ergebniß hätte gelangen können.

Die Entstehungszeit und die Aufeinanderfolge seiner dramatischen Arbeiten ist ebenfalls noch in großes Dunkel gehüllt. Einen sehr unsicheren Anhalt bieten die Drucke und die Aufeinanderfolge derselben. Mindestens ungenügend dafür sind die in der Verschiedenheit der Sprache, des Verses, des Styls und der Compositionsweise zu findenden Merkmale.

Wenn Shakespeare in der Widmung seines 1593 erschienenen Heldengedichtes Venus and Adonis dieses the first heir of his invention nennt, so braucht er es hierdurch doch nicht als sein erstes Gedicht bezeichnet zu haben, sondern möglicherweise nur als das erste, welchem die Ehre der Veröffentlichung und die Erlaubniß, es einem Manne wie Southampton widmen zu dürfen, zu Theil wurde. Meres in seinem 1598 erschienenen Palladis Tamia giebt folgende Stücke des Dichters an: Die zwei Edelleute von Verona, Die Irrungen, Verlorene Liebesmüh, Gewonnene Liebesmüh (wahrscheinlich: Ende gut, alles gut.), Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig, Richard II. Richard III., Heinrich IV., König Johann, Titus Andronicus und Romeo und Julia. Das Verzeichniß ist werthvoll, weil es wenigstens darüber Sicherheit giebt, daß diese Stücke nicht später geschrieben worden sein können. Es scheint aber nicht vollständig zu sein, da Heinrich VI. und Die bezähmte Widerspenstige sich nicht darin vorfinden. Dagegen ist es kaum glaublich, das Meres: Hamlet, Julius Caesar und Heinrich V. weggelassen haben könnte, falls diese wirklich, worauf, wie wir fanden, einige Notizen im Henslowe'schen Tagebuch hinweisen, schon vorher geschrieben worden sein sollten.*)

Ulrici theilt die Werke des Dichters in vier Perioden. Er rechnet der ersten, bis 1592 reichenden Periode: Titus Andronicus, Die beiden Veroneser, Die Komödie der Irrungen, Verlorene Liebesmüh, die drei Theile Heinrich VI., Perikles und alles, was dem Dichter von den angezweifelten Dramen etwa noch angehört, zu. In die Jahre 1592 – 1598 stellt er Richard II., Richard III., Ende gut alles gut, Romeo und

---

*) Henslowe giebt unter dem 9. Juni 1594 ein Stück Namens Hamlet unter dem 27. Juni 1595 Seasar und unter dem 28. November d. J. Harry . als aufgeführt an, freilich ohne den Autor zu nennen.

Julia, Der Widerspenstigen Zähmung, Sommernachtstraum, König Johann, Kaufmann von Venedig. Die dritte bis 1606 reichende Periode soll nach ihm Hamlet, Lear, Othello, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Viel Lärm um nichts und wohl auch noch Heinrich V. umfassen, so daß für die vierte noch Troilus und Cressida, Julius Caesar, Antonius und Cleopatra, Coriolan, Macbeth, Cymbeline, Wintermärchen, Sturm, Heinrich VIII. übrig bleiben. Dieser Entheilung wird man in der Hauptsache beipflichten können, im Einzelnen weichen aber die Forscher in der Zeitbestimmung noch so von einander ab, daß ich es für besser halte, die Dramen des Dichters nach den verschiedenen Gattungen in Gruppen zusammenzustellen.

Ich beginne mit den Lustspielen des Dichters. Für das früheste wird gewöhnlich Love's labour's lost gehalten. Die Quarto von 1598 ist der älteste uns bekannte, nicht aber der erste Druck. Es scheint ihm vielmehr eine neue Bearbeitung des Stückes zu Grunde zu liegen. Das neuerdings von Hertzberg aufgestellte Hauptmerkmal für die Reihenfolge der Shakespeare'schen Dichtungen, das wachsende Vorkommen weiblicher Reim-Enden, weist diesem Stücke ebenfalls die früheste Stelle an.*) Wie in den meisten der früheren Stücke hat der Dichter auch hier dem Vers und der Sprache eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet, doch nicht im dramatischen Sinne. Vom Reim und vom Doggerelverse ist noch häufig Gebrauch gemacht. Man hat bis jetzt eine Quelle zu diesem Stück noch nicht aufzufinden vermocht. Hertzberg weist auf das Verhältniß des Königs Thibeau zur schönen Blanche von Castilien hin. Dagegen macht sich darin der Einfluß des damals in die Mode gekommenen italienischen Geschmacks und des Euphuis-

*) Hertzberg hat das Verhältniß der weiblichen Versausgänge zu den männlichen für folgende Stücke berechnet und danach die chronologische Reihenfolge derselben bestimmt. Liebes-Leid und Lust 4 Proc., Titus Andronicus 5 Proc., König Johann 6 Proc., Richard II. 11,39 Proc., Die beiden Veroneser 15 Proc., Kaufmann von Venedig 15 Proc., Der Widerspänstigen Zähmung 15 Proc., Richard III. 18 Proc., Wie es euch gefällt 18 Proc., Troilus und Cressida 20½ Proc., Ende gut, alles gut 21 Proc., Othello 26 Proc., Wintermährchen 31 Proc., Cymbeline 32 Proc., Sturm 32 Proc., Heinrich VIII. 44 Proc. Es läßt sich schon a priori annehmen, daß diesem Merkmal nur eine relative Bedeutung zukommen werde, was durch die hier dargebotene Reihenfolge nur noch bestätigt zu werden scheint.

mus überall geltend. Der Dichter ergreift aber beide mit freiem Geist, mit Phantasie und feinem Geschmack, indem er zugleich auf ihre Auswüchse sowie auf die des Humanismus und der höfischen Ueberfeinerung seine Satire richtet. In Holofernes hat man den berühmten Sprachmeister Florio erkennen wollen. Dem aufgeblasenen Pedanten ist der prahlerische Kriegsmann, der spanische capitano, gegenübergestellt, für den es wohl auch in England an Vorbildern nicht gefehlt haben wird.

The comedy of errors ist erst in der Folioausgabe von 1623 erschienen. Innere Gründe weisen aber auf eine frühe Entstehungszeit hin. Es behandelt die Grundidee der Plautinischen Menächmen in einer ganz selbständigen und dabei reicheren, verwickelteren Weise. Es steht an Poesie und Vertiefung, nicht aber an Erfindung und Witz gegen das vorige Lustspiel zurück. Das Grundthema bildet die Abhängigkeit unseres Urtheils vom Sinnenschein. Die daraus entspringenden Collisionen finden in der Zufälligkeit der Verknüpfung der Begebenheiten ihre glückliche Lösung. Der Dichter ist noch oft, aber in immer neuer, beziehungsreicherer Weise auf dies Thema zurückgekommen und hat es auf's mannichfaltigste variirt. Hier ist es noch keineswegs in seiner vollen Tiefe, aber mit glücklicher Erfindung, lustiger Laune und quellendem Witze ergriffen.

The two gentlemen of Verona sind ebenfalls erst in der Folio von 1623 zum Abdruck gelangt. Die Doggerelverse sind zwar so ziemlich verschwunden, die Reime haben sich beträchtlich vermindert, dagegen nehmen die Monologe und einzelne Scenen des Lanz sich fast noch wie Einlagen aus. Den unbefriedigenden und verletzenden Schluß erklärt Hertzberg aus einer Fahrlässigkeit der Herausgeber, welche eine fehlende, motivirende Stelle nicht zu ersetzen vermocht und die zerrissenen Theile willkührlich aneinander geschweißt hätten. Als Quelle hat man vor Allem eine Episode im 2. Buche des Schäferromans La diana enamorada des Montemayor bezeichnet, von der aber nur eine englische Uebersetzung von Barth. Yonge von 1598 vorliegt. Einzelne Züge dürften aber auch der Arcadia Sidney's und Parabosco's Viluppo entnommen sein. Schon Tieck machte auf eine Aehnlichkeit mit dem alten Schauspiele Julius und Hippolyta aufmerksam (bei Cohn, Shakespeare in Germany abgedruckt). Sie scheint auf eine gemeinsame Quelle hinzuweisen.

Entschiedener noch als bei den vorgenannten Stücken zeigt sich

der italienische Einfluß in The taming of a shrew. Dieses Stück nähert sich in der Behandlung der Sitten- und Charaktercomödie, klingt aber dabei sehr an die burlesken Elemente der Commedia dell' arte an. Gremio wird sowohl im Stück, wie in der Bühnenweisung als Pantalon bezeichnet. Das Stück hat Vieles mit dem alten gleichnamigen Lustspiel von 1594 gemein. Ueber das Verhältniß beider weichen die Ansichten sehr auseinander. Gervinus hält das Shakespeare'sche Stück für eine Ueberarbeitung des älteren, doch spricht Vieles dafür, daß es auch selbst frühen Ursprungs ist. Jedenfalls liegt ihm noch außerdem Ariosto's Lustspiel I suppositi, wennschon vielleicht nur in der Gascoigne'schen Bearbeitung, zu Grunde. Das Vorspiel und die die Komödie umrahmenden Zwischenspiele, von denen ein Theil verloren gegangen ist, dürften durch eine Anekdote: The waking man's dreame aus der Sammlung von Richard Edward's, dem Master of the revels, angeregt worden sein. Die ältere Taming of a shrew giebt für die weitere Entwicklung derselben einen Anhalt. Das Stück, das sich trotz seiner chargirten Behandlung bei feinerer Darstellung durch seine dramatische Frische noch immer auf den deutschen Bühnen wirksam erhält, verschwand fast 200 Jahre lang von der englischen Bühne (v. 1660—1844). Garrick benützte zwar die zwischen Petruchio und Katharina spielenden Scenen zu einer dreiactigen Posse, die aber ganz farcenhaft dargestellt wurde. Erst 1844 nahm man das ächte Stück in unverkürzter Form wieder auf.

Im entschiedensten Gegensatz zu demselben steht das phantastische dramatische Märchen A Midsummernight's dream, in welchem der Dichter die Lilly'sche Hofcomödie in eine höhere Sphäre hob und in eines der anmuthigsten, tiefsinnigsten und phantasievollsten dramatisch-poetischen Gebilde verwandelte. Der Schluß weist fast darauf hin, daß es zunächst einer festlichen Gelegenheit zu dienen bestimmt war und Elze nimmt dafür das Hochzeitsfest des Grafen Essex in Anspruch. Das Stück müßte dann 1590 entstanden sein, was aber nur denkbar ist, falls eine größere Zahl der Stücke des Dichters, denen es weit überlegen erscheint, in einer früheren Zeit entstanden ist. A. Schmidt zählt den Sommernachtstraum mit Recht denjenigen Dichtungen zu, welche wie Romeo und Julia schon dicht an der Schwelle des Uebergangs von den Jugendarbeiten des Dichters zu denen seiner glänzendsten Periode stehen. Ueber die Sphäre einer bloßen Gelegen-

heitsdichtung erhebt es sich weit. Der Dichter entrollt ein Weltbild darin, in dem classisches Heroenthum mit moderner Romantik, Allegorie und duftiges Märchenwesen mit derber Realistik verbunden und verschmolzen erscheinen. Besonders ist noch hervorzuheben, daß auch der musikalische und malerische Sinn des Dichters sich in der reichsten und lieblichsten Weise hier darlegt. Es ist freilich nicht nothwendig, daß diese Dichtung gleich die Gestalt gewonnen habe, in der sie uns in der ersten Quarto von 1600 (?) vorliegt. A. Schmidt hält 1594 für das Entstehungsjahr. Als Quelle der Oberonsage gilt den englischen Forschern der französische Roman Huon de Bordeaux, den Lord Berners 1579 übersetzte. Doch dürfte auf Shakespeare wohl Greene's Scottish history of James (1590) eher noch eingewirkt haben. Die Geschichte von Pyramus und Thisbe war damals ganz populär, und die Anregung zu den Bürgerscenen mochten die dramatischen Aufführungen geben, welche die Bürgergilden der kleineren englischen Städte bei festlichen Gelegenheiten veranstalteten.

Auch The merchant of Venice erschien 1600 im Druck, aber zugleich in zwei Quartausgaben. Er muß jedenfalls vor 1598 entstanden sein. In Bezug auf Charakteristik, Tiefe der Gedanken, Reichthum des Humors, Kraft und Pracht der Farbe ist dieses Stück allen vorgenannten, selbst noch dem Sommernachtstraum überlegen. Es ist dem Dichter aber noch nicht überall gelungen, den Realismus seiner Darstellungsweise mit der Symbolik der Dichtung ganz zu durchdringen und die beiden Handlungen, die eine Zeit lang fast unverbunden neben einander herlaufen, ganz mit einander zu verschränken und dramatisch zu verschmelzen. Dies ist aber das Einzige, was dieses wunderbare Stück nicht ganz auf der Höhe seiner glänzendsten Werke erscheinen läßt. Quellen sind die alten Gesta Romanorum und die Novellensammlung Il pecorone des Giovanni Fiorentino gewesen, welche letztere der Dichter wahrscheinlich nur aus dem Italienischen oder durch mündliche Ueberlieferung kannte. Es gab schon ein älteres Stück: The jew, welches verloren gegangen ist, nach Gosson aber von der Habgier weltlicher Freier (chooser) und dem blutgierigen Sinne der Wucherer gehandelt haben soll. Dagegen hat sich eine Ballade von dem Juden Gernutius erhalten, von der Shakespeare, wenn er sie überhaupt gekannt, freilich nur einen einzigen Zug benutzt haben könnte. Auch Marlowe's Jude von Malta dürfte ihm einige

kleine Züge geliefert haben. Shakespeare behandelt in diesem Stücke wieder das Thema von der menschlichen Kurzsichtigkeit, aber in einer tieferen Weise; insofern nämlich hier der äußere Schein mit dem Wesen der Dinge, der Wortlaut des Gesetzes und der sittlichen Verordnungen mit dem Geiste derselben verwechselt wird. Diejenigen, welche das Stück als Schauspiel auffassen, haben die dichterische Absicht wohl nicht ganz richtig erkannt. Shakespeare hat Shylock ebenso wenig wie Antonio mit einem Scheine des Märtyrerthums umgeben oder zu einem pathetischen Helden machen wollen. Shylock ist zwar im Ganzen ein finsterer, Antonio ein schwermüthiger Charakter, beide sind aber doch von ihm in eine, wenn auch nur schwache komische Beleuchtung gerückt worden, jener mehr noch als dieser. Beide handeln sie thöricht. Zwar droht diese Thorheit in das Tragische überzuspringen, die Lösung aber findet im Sinne der komischen Weltanschauung statt.

All's well, that end's well leidet an der Bedenklichkeit des Stoffes, welcher derselben Novelle des Boccaccio (in der Paynter'schen Bearbeitung) entnommen ist, auf der schon Accolti's Virginia beruht, die, wie Simrock und Klein darzuthun suchten, Shakespeare möglicher Weise durch die 1788 in London auftretenden italienischen Schauspieler oder durch andere Vermittlung bekannt war. Der Stoff fordert mehr zu einer ernsten Behandlung auf. Shakespeare wurde jedoch durch das komische Element des Glücksumschlags angezogen. Ich vermag mich nicht ganz der Bewunderung, die dieser Arbeit von vielen Seiten gezollt worden ist, anzuschließen. Ich finde nicht, daß es dem Dichter gelungen sei, das Verletzende seines Gegenstandes völlig zu überwinden. Obschon erst in der Folio von 1623 mitgetheilt, muß diese Dichtung, falls sie mit dem von Meres angegebenen Love's labour's won identisch ist, vor 1598 entstanden sein. Möglich auch, daß sie nur eine Ueberarbeitung dieses dann früheren Stückes ist, worauf Sprache und Styl vielfach hindeuten. Sie hat viel von der späteren Dunkelheit des Ausdrucks und wenig von dem Glanz und dem frischen Humor der früheren Stücke, noch weniger aber freilich von dem Tiefsinn und der vollendeten Charakteristik der späteren Zeit. Entscheidend für eine frühere Entstehung erscheint die Figur des Lafeu, welche bei der, wenn auch nur einseitigen Verwandtschaft mit Falstaff, diesem jedenfalls, als die ungleich schwächere Bildung vorausgegangen

sein wird. Beide Theile von Heinrich IV. waren aber schon 1598 auf der Bühne mit Beifall gegeben worden.

Aus diesem Grunde möchte ich auch mit Knight The merry wives of Windsor vor diese letzteren setzen. Knight stützt sich aber dabei auf eine muthmaßliche Zeitbeziehung des Stücks. Daß Meres dieses Stück nicht mit angeführt, würde kein Gegenbeweis sein, ebensowenig der Umstand, daß die erste Quarto davon erst 1602 erschienen ist. Dagegen scheint nur zu sprechen, daß der in Heinrich V. auftretende Nym wohl schon hier, nicht aber in Heinrich IV. erscheint. Es ist das einzige Shakespeare'sche Stück, das fast ganz in Prosa geschrieben ist, die auch in Heinrich V. einen sehr großen Raum gewinnt. Anregung dürfte der Dichter in Fiorentino's Pecorone und in Straparola's Piacevoli notti oder, was wahrscheinlicher ist, in einer ihnen nachgebildeten Novelle des Richard Tarlton, The two lovers of Pisa, gefunden haben. Einige auffallende Aehnlichkeiten zeigen sich noch mit der denselben Gegenstand behandelnden Tragedia Hibaldeha von einer Ehebrecherin des Herzogs Julius von Braunschweig, welche 1594 gedruckt worden ist. Hatten beide aus einer gemeinsamen uns unbekannten Quelle geschöpft, oder kannte Shakespeare das deutsche Stück, wenn auch nur aus mündlicher Ueberlieferung, durch die am braunschweigischen Hofe zeitweilig angestellten englischen Comödianten? Denn nichts spricht dafür, daß der Herzog das Shakespeare'sche Lustspiel gekannt haben müsse. Es ist das einzige Stück des Dichters, welches bürgerliche Verhältnisse schildert und durchaus in einem bürgerlich-realistischen Tone gehalten ist.

Noch mehr nähert sich unsrem Conversationsstück das in eine höhere Sphäre verlegte Lustspiel Much ado about nothing. Es macht daher auch noch immer auf unseren Bühnen Glück. Der Dichter zeigt sich darin auf der vollen Höhe seines Witzes und seiner Compositionsweise. Die dichterische Laune hat ihn darin zugleich bis an die äußerste Grenze des Komischen getrieben. Scheint er schon in der Kirchenscene fast darüber hinausgegangen zu sein, so ist dies doch noch entschiedener der Fall in den Scenen Claudio's und des Prinzen im letzten Acte. Die Haltung beider hat hier etwas allzuverletzendes, als daß wir die komische Grundstimmung des Dichters noch völlig zu theilen vermöchten. Da die erste Quartausgabe 1600 erschien, so hat man die Entstehungszeit dieser Dichtung auch nicht weiter hinausrücken können. Man nimmt aber allgemein an, daß sie nur kurze Zeit früher gedichtet worden sein

könne. Quelle ist Bandello's Erzählung vom Signore Timbreo di Cordova, die auch der schönen Phänicia Ayrer's zu Grunde gelegen hat. Doch hat die Episode von Ariodante und Ginevra aus Ariost auf Shakespeare wohl ebenfalls eingewirkt, vielleicht nicht direct, weil es ein älteres Stück dieses Namens gab, welches den ihr von Shakespeare entlehnten Zug schon enthalten konnte. Das Verhälniß zwischen Benedict und Beatrice und die burlesken Scenen des Stückes scheinen dagegen ganz freie Erfindungen von ihm zu sein.

Ungefähr um dieselbe Zeit ist As you like it entstanden, da es ebenfalls schon 1600 in den Buchhändlerlisten angekündigt worden ist. Doch ist keine frühere Ausgabe als die Folio von 1623 bekannt. Ganz aus romantischem Geiste geboren und doch dabei überwiegend in einem volksthümlich poetischen Tone gehalten, gehört es zu den sinn- und phantasievollsten Lustspielen des Dichters. Lodge's Rosalynde liegt ihm zu Grunde. Klein (X. S. 106) hat noch überdies auf eine gewisse Aehnlichkeit mit Lope de Vega's Las flores de Don Juan aufmerksam gemacht.

Twelfth night or What you will, welches nicht nur eine Titelähnlichkeit, sondern auch eine innere Verwandtschaft mit dem vorigen zeigt, darf wohl als das vollendetste Werk der komischen Muse des Dichters bezeichnet werden. Knight hielt es sogar für die letzte Arbeit desselben. Das von Hunter entdeckte Tagebuch John Manningham's läßt aber keinen Zweifel darüber, daß es schon 1602 (2. Februar) gegeben worden. Es ist wahrscheinlich nur kurze Zeit früher entstanden. Gedruckt wurde es erst in der Folioausgabe von 1623. Die Historie of Appolonius and Scilla in Barnaby Rich's Farewell to Militarie Profession (1881), welche auf Cinthio's achte Novelle der dritten Decade zurückweist, die mit dem uns bekannten Lustspiel Gli ingannati (um 1527) selbst wieder eine gemeinsame Quelle benutzt haben dürfte, behandelt einen ähnlichen Gegenstand. Shakespeare scheint, wie Klein dargethan hat, sowohl das letztgenannte Lustspiel, wie Gli inganni des Secchi, wenn schon vielleicht nur aus den französischen Uebersetzungen des François Juste und des Pierre l'Arrivey gekannt zu haben.*) Schon Manningham wies auf letzteres hin. Wie fast immer, wo er entlehnt, beweist sich auch hier Shakespeare's Er-

*) Siehe hierüber den 2. Halbband dieses Werkes. S. 138 und 139.

findungs- und Gestaltungskraft am Bewunderswerthesten. Dabei hat alles an realistischer Farbe, wie an seelischer Vertiefung und poetischer Stimmung gewonnen. Seine Kunst der Charakterzeichnung und der Verknüpfung der verschiedensten Verhältnisse, Handlungen und Begebenheiten durch einen gemeinsamen Grundgedanken, der sich in ihnen in der mannichfaltigsten und unmittelbarsten Weise darstellt und alles harmonisch zu einem einheitlichen Lebens- und Weltbilde verbindet, erscheint hier auf ihrer vollen Höhe. Einige dieser Verhältnisse zeigen eine Verwandtschaft mit denen der Comödie der Irrungen, andere mit denen des Sommernachtstraums. Stellt der letztere die Abhängigkeit unserer Empfindungen, Vorstellungen und Urtheile von den geheimnißvollen Einwirkungen der Naturkräfte auf die Phantasie dar, so werden wir hier auf die Abhängigkeit derselben von den Vorstellungen hingewiesen, die sich mit unsern Sinneseindrücken je nach der Disposition unsrer Gemüthslage verbinden und deren Gegenständen ihren subjectiven Werth, ihre subjective Bedeutung geben.

The Tempest wird allgemein als das tiefsinnigste und phantasievollste der Lustspiele des Dichters gepriesen; denn zu diesen muß es der Auffassung nach gerechnet werden, wenn schon die Behandlung eine überwiegend ernste ist. Bei aller Großartigkeit ist sie zugleich milde und anmuthig. Selbst der Humor und die Lustigkeit zeigt hier und da einen ernsten Zug. Die letztere geht zuweilen ins Groteske über. Ja, die Figur des Caliban hat in ihrer Ungeheuerlichkeit sogar etwas Schreckhaftes. In Bezug auf Gestaltungskraft nimmt diese Dichtung in der Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit ihrer Figuren eine der ersten Stellen unter seinen Werken ein. Prospero, Miranda, Ariel, Caliban sind bewunderungswürdige Schöpfungen. Der Sturm bildet eine Art Seitenstück zu dem Sommernachtstraum, hier und dort eine phantastische Märchen- und Zauberwelt, und doch welcher Gegensatz! Es ist ohne Zweifel eine der spätesten Arbeiten des Dichters. Einige haben sogar in dem Epilog diesen selbst sich von der Bühne verabschieden sehen wollen. Jedenfalls spielt er darin auf die im Jahre 1609 entdeckten Bermudasinseln an, und verschiedene Stellen weisen auf seine Kenntniß der ein Jahr später erschienenen Beschreibung der Endeckungsreise von Silvestre Jourdan hin. 1614 scheint Ben Jonson in seiner Bartholomew fair dagegen auf den Sturm angespielt zu haben, wenn er von tempests and such like drolleries spricht. Dies würde zugleich von

der Art zeugen, in der man damals den Dichter verstand. Es liegt diesem Lustspiel eine ähnliche Voraussetzung zu Grunde wie As you like it. Handlung und Charaktere aber sind völlig verschieden. Schon Tieck sprach von der Aehnlichkeit mit Jacob Ayrer's „Die schöne Sidea.“ Wenn Shakespeare mit ihm nicht aus einer Quelle geschöpft, müßte er sie auf irgend eine Weise gekannt und ihr einige Züge entlehnt haben.*)

Eine ganz exceptionelle Stellung nimmt Troilus and Cressida ein, wie dieses Stück ja auch in der Quarto als Historie, in der Vorrede desselben, als Comedy, in der Folioausgabe als Tragedy und von verschiedenen Forschern als tragi-comedy bezeichnet worden ist. Schon 1603 wurde „The booke of Troilus and Cressida, as it has been acted by the Lord Chamberlain's men in die Buchhändlerlisten eingetragen. Man nimmt an, daß dies ein früheres Stück als das vorliegende gewesen sei, weil die von Boman und Walley 1609 veröffentlichte Quartausgabe ein besonderes Gewicht darauf legt, daß das in ihr enthaltene Stück „noch nie durch die Bühne breitgetreten worden sei“, und das Henslowe'sche Tagebuch noch auf ein anderes den Gegenstand behandelndes Stück von Dekker und Chettle aus dem Jahre 1599 hinweist. Hertzberg rückt seine Entstehungszeit, nach dem Procentsatz der weiblichen Endsilben, kurz nach Was ihr wollt. — Unmittelbar nach Erscheinen der ersten Quarto, vielleicht selbst noch vor ihr, weil zu Anfang des Jahres 1609, und wahrscheinlich durch sie veranlaßt, erschien das Stück nun aber doch auf der Bühne. Es scheint keinen großen Erfolg erzielt zu haben, was vielleicht mit ein Grund war, weshalb Hemminge und Condell es anfänglich in ihre Gesammtausgabe nicht mit aufgenommen hatten. Es wurde in diese erst nachträglich eingefügt. Auch später hat man das Stück meist nicht nach seinem vollen Werthe gewürdigt. Dies ist erklärlich genug. Der zwischen Ernst und Scherz schwankende, oft an's Cynische streifende Ton mußte befremden; der mitten in der erregten Spannung abbrechende Schluß mußte den Leser unbefriedigt entlassen. — Es ist viel darüber gestritten worden, ob die Parodie, die man in diesem

---

*) Siehe hierüber und ähnliche Verhältnisse Albert Cohn, An account of English actors in Germany and the Netherlands. London 1865, und desselben Autors Shakespeare in Germany.

Stück zu erkennen glaubt, eine vom Dichter beabsichtigte gewesen sei oder nicht? So lange man annahm, daß es unmittelbar auf Grund der Homerischen Dichtung und im Gegensatz zu dieser von ihm geschrieben worden, war man zur ersten Annahme völlig berechtigt. Allein es ist dargethan, daß Shakespeare den mittelalterlichen Bearbeitungen der Troja- und Troilussage, insbesondere Caxton's Recueyle of the Histories of Troye, (1471), Lydgate's Troy-booke und der Chaucer'schen Bearbeitung von Boccaccio's Filistrato gefolgt ist, wie ja die Troilussage erst in der nachhomerischen Zeit entstand und von den mittelalterlichen Dichtern die weitere Ausbildung und wie alle ihre Bearbeitungen antiker Sagen das romantische Costüm empfing.*) Diese Bearbeitungen haben dadurch schon selbst, wenn auch unbewußt, den Charakter von Parodien erhalten. Shakespeare's Drama mußte denselben ebenfalls annehmen, wenn er ihnen hierin auch nur ganz naiv gefolgt wäre. Indem er jedoch in seine Darstellung Züge mischte, die er dem directeren Studium der antiken Dichtung verdankte, (womit nicht gesagt werden soll, daß er die Ilias damals gekannt, da von der Chapman'sche Uebersetzung derselben bis dahin nur die ersten drei Bücher veröffentlicht waren, das Ganze aber erst 1610 erschien); indem er ferner die Helden der Sage sowohl von ihrer classischen wie von ihrer romantischen Höhe hernieder auf den Boden der Wirklichkeit zog —: konnte der parodistische Charakter des Stücks nicht mehr ein ganz unbewußter bleiben. Auch erscheint die Parodie nur zu einem bestimmten Theile gegen die Anschauung der classischen Zeit, mehr aber noch gegen die mittelalterliche Auffassung des classischen Heldenthums, ja gegen die mittelalterliche poetische Lebensauffassung überhaupt gerichtet. In dieser Beziehung dürfte man Shakespeare's Troilus und Cressida mit dem großen Roman des Cervantes vergleichen. Nur bildete bei ihm das parodistische Element blos den Hinter- oder Untergrund seines Gemäldes. Es giebt dieser Dichtung wohl mit den eigenthümlichen Charakter, die eigenthümliche Grundstimmung, aber keineswegs bestimmt es diese allein. Vielmehr glaube ich, daß Shakespeare nie an die Bearbeitung dieses Stoffes gegangen

---

*) Siehe Eitner, Die Troilus-Fabel im Shakespeare-Jahrbuch III, und Hertzberg, Die Quellen der Troilussage in ihrem Verhältniß zu Shakespeare's Troilus und Cressida, ebend. VI.

sein würde, wenn er sich nicht als ein so vortreffliches Mittel zu einem Gegenbilde zu Romeo und Julia dargeboten hätte. Die kalt berechnende, nur auf die egoistische Befriedigung der Genuß- und Gefallsucht gerichtete wetterwendische Liebe Cressida's, an der Alles, „Auge, Wange, ihr Fuß selbst spricht", welcher „der üpp'ge Sinn aus jedem Gliede und Gelenke blickt", bildet den entschiedensten Gegensatz zu der unbedenklichen, sich voll und ganz hingebenden, weltvergessenen, ihre Treue mit dem Tod besiegelnden Liebe Julia's. Wie Shakespeare diesen Gegensatz im Einzelnen durchgeführt hat, wird ein Vergleich der ersten Begegnungs- und der Abschiedsscene in beiden Stücken erkennen lassen. Doch auch dieser Gegensatz würde dem Dichter allein nicht genügt haben, wenn er damit nicht zugleich eine bestimmte Seite des menschlichen Lebens überhaupt zu ergreifendem Ausdruck zu bringen vermocht hätte. Es handelt sich ihm hier sichtlich darum, die verwerflichen Triebfedern in dem Streben nach dem Ruhme der Tapferkeit und der Schönheit, und die Schmarotzer, welche diese erzeugen, im Gegensatze zu einer edlen, treuen Liebe und ächten Ritterlichkeit nach ihrem wahren Werthe erscheinen zu lassen. Indem der Dichter hierzu einen Stoff wählte, welcher bisher eine hochpathetische Behandlung erfahren hatte, wurde er bei der Darstellung desselben von selbst auf den parodistischen Standpunkt gedrängt, und seine Kunst und Größe bewährte sich grade darin, daß, obschon er denselben von seiner poetischen Höhe auf das Niveau der gemeinen Wirklichkeit niederzog und sich dabei der allerrealistischesten Mittel bediente, er denselben gleichwohl mit einem ganz neuen poetischen Geist und Gehalt zu durchdringen vermochte. Ich halte in dieser Beziehung das Stück, bis auf den Epilog, für eines der vollendetsten Werke des Dichters. Man hat die Frage erörtert, ob dieser Epilog ihm auch wirklich gehöre? Es läßt sich Manches dafür und dawider sagen. Für jenes scheint besonders die Stelle zu sprechen, aus welcher Hertzberg die Absicht des Dichters, das Stück weiter fortzusetzen, herausliest. Es ist wahr, wir werden am Schlusse ziemlich unbefriedigt entlassen. Wir wissen, von Troja völlig zu schweigen, nicht, was schließlich mit Troilus und Cressida wird, ob ersterer Hector's Tod und die ihm durch Diomedes widerfahrene Schmach rächen wird oder nicht? Auch Homer ist in seinem Gedichte wenig anders verfahren. Wie es sich aber auch mit dem äußeren Abschluß verhalten möge, so bedarf die zur Darstellung gelangte Idee selbst doch keiner weiteren Entwicklung. Das

Interesse für Cressida ist erschöpft. Sie ist ebenso wenig der Rache wie der Liebe des Troilus werth. Verachtung ist das einzige, was ihr gebührt. Eine Fortsetzung der äußeren Handlung würde also ein ganz neues ideelles Interesse gefordert haben.

Troilus und Cressida in einem gewissen Sinne verwandt ist Perikles, insofern auch er auf mittelalterlichen Darstellungen, auf einer Verschmelzung des antiken und romantischen Geistes beruht und den Charakter einer Tragicomödie, doch ohne jeden bewußten parodistischen Beigeschmack hat. Falls dieses Stück wirklich von Shakespeare herrührt, stellt es sich als das früheste derjenigen Gruppe seiner Dramen dar, die ich als Schauspiele bezeichnen möchte. Indessen wird es fast allgemein für eine bloße Ueberarbeitung eines älteren, vielleicht von John Wilkins herrührenden Stückes gehalten.*) Diese Bearbeitung wurde 1608 in die Buchhändlerlisten eingetragen und erschien ein Jahr später im Druck. Lawrence Twine's Pattern of painefull adventures wird allgemein als Quelle der darin behandelten Fabel des Appolonius von Tyrus betrachtet, welche ebenso wie die Troilussage im Mittelalter höchst populär war.

Als nächstes Stück dieser zweiten Gruppe ist Measure for measure zu nennen, welches am 26. December 1604 bei Hofe aufgeführt wurde und wahrscheinlich nur kurze Zeit früher geschrieben ist. Es gehört zu den erst in der Folioausgabe von 1623 durch den Druck veröffentlichten Dramen. Whetstone's Geschichte von Promos und Cassandra liegt ihm zu Grunde, die selbst wieder aus Giraldo Cinthio's Epitia-Novelle (in dessen Hecatomiti) geschöpft ist. Beide Dichter behandelten, wie wir wissen, den Stoff auch dramatisch. Klein macht es wahrscheinlich, daß Shakespeare mit der Epitianovelle bekannt war. Jedenfalls faßte er aber den Stoff in ganz freier und dabei großartiger Weise auf. In seinem Schauspiel sind Züge und Scenen, die zu dem bedeutendsten gehören, was er geschaffen, und Isabella zählt in ihrem ersten Theil zu seinen schönsten Frauengestalten. Es sind andrerseits aber auch wieder Stellen darin, die unsre heutige Empfindungsweise gröblich verletzen. Dies gilt unter anderem von dem nächtlichen Unterschiebungsmotive, das demjenigen ähnelt, welches, nur in milderer

*) Siehe Delius im Shakespeare-Jahrbuch III.

Form, schon in All's well, that end's well die glückliche Lösung bringt. Shakespeare fand es allerdings in seinem Stoffe schon vor.

Cymbeline und The winter's tale werden der spätesten Zeit des Dichters zugerechnet. Cymbeline hat mit dem nur wenig später entstandenen „Sturm“ die Aufnahme einer „Maske“ gemein. Dr. Symon Forman sah, nach einer Notiz in seinem Tagebuche, das Stück um 1610 im Theater. Nach Hertzberg sprechen innere Gründe dafür daß es auch nicht viel früher geschrieben sein werde. Schon die darin verwendeten Namen weisen auf eine doppelte Quelle, eine englische und eine italienische, hin. Der ersteren scheinen die sich auf Cymbeline und seine Söhne beziehenden Verhältnisse, die Geschichte der Imogen dagegen der Ginevra-Novelle des Boccaccio entnommen zu sein, doch läßt sich nicht sagen, ob direct oder indirect. Hertzberg glaubt, daß Shakespeare die Verbindung beider Fabeln schon vorgefunden habe, woraus er die starken Anachronismen und die Widersprüche in der Behandlung der Begebenheiten zu erklären sucht. Er vermuthet, daß Shakespeare aus einem älteren Bühnenstück geschöpft oder dieses vielmehr nur überarbeitet habe. Simrock nimmt dagegen eine epische Dichtung, einen Volksroman als Shakespeare'sche Quelle an. Beide Ansichten würden sich bei einer gewissen Einschränkung noch immer vereinigen lassen. Daß der Stoff ein überwiegend epischer ist, daß das Shakespeare'sche Drama unter der Fülle desselben gelitten hat, daß es ihm keineswegs vollständig gelungen ist, ihn in die dramatische Form aufzulösen, ja daß er dies stellenweise gar nicht versuchte (z. B. in dem Monologe des Belarius, der sich als einfache Erzählung der Lebensgeschichte seiner Pfleglinge darstellt), ist wiederholt schon dargethan worden. Gegen fast kein Stück aus der Blüthe- und Reifeperiode des Dichters lassen sich so viele Einwendungen als gegen dieses erheben. Doch enthält es andrerseits bewunderungswürdige Parthien, wie das herrliche, sich vor der Höhle des Belarius abspielende Idyll und die ganze Charakterentwicklung Imogen's beweist.

Ein fast noch kühnerer Versuch, eine epische Aufgabe auf dramatischem Wege zu lösen, liegt in The winter's tale vor. Der Dichter wollte hier zeigen, wie die Handlungen der Menschen oft erst spät, in folgenden Geschlechtern gesühnt und belohnt, und wie im Weltzusammenhange selbst Frevel und Zerstörung noch Quellen und Grund

neuen Glückes, neuer gesegneter Zustände werden. Auch dieses Stück sah Dr. Forman am 15. Mai 1611 im Globe-Theater. Auch hier sprechen innere Gründe für eine späte Entstehungszeit. Der Stoff ist der Erzählung Dorastus und Fawnia von Rob. Greene entlehnt.*) Shakespeare hat ihr den glücklichen Ausgang gegeben; ich glaube jedoch, daß Greene von einer richtigeren Empfindung geleitet wurde, wenn er Hermione nach ihrer Rechtfertigung sterben läßt. Ihr Wiedererscheinen erinnert an das der Hero in Viel Lärm um nichts.

Von den Schauspielen und Tragödien hat man gewöhnlich die historischen Dramen des Dichters getrennt, obschon sie theils den einen, theils den andren mit zugehören. Es lassen sich dafür zwei Gründe anführen. Erstlich unterscheiden sie sich von allen übrigen Dramen des Dichters durch den streng historischen Charakter der sie bewegenden Ideen; sodann hat sich der Dichter in ihnen eben deshalb mit größerer Treue an seine historischen Quellen gebunden, was ihre Form zum Theil mit beeinflußt und ihr den chronikalischen Charakter aufgedrückt hat. Dieser dritten als Histories bezeichneten Gruppe rechne ich aber nicht blos die vaterländischen, sondern aus gleichem Grunde auch die römischen zu.

Für seine vaterländischen Historien fand Shakespeare bei seinem Auftreten den Weg schon gebahnt und in der Hauptsache die Form schon bestimmt. Es scheint, daß er sich ihnen sehr früh zugewendet hat und seine ersten Versuche darin nur Ueberarbeitungen schon vorhandener Muster gewesen sind. Es konnte nicht fehlen, daß er die ihm überlieferte Form weiter ausbildete und mit seinem Geiste beseelte. Es geschah in zwei Richtungen, indem er entweder den Schwerpunkt seiner Darstellung in den Hauptcharakter derselben oder in die sie bewegende Grundidee legte. Dies bedingte denn auch zwei verschiedene dem entsprechende Formen der Darstellung. Ich werde dieselben jedoch nach den in ihnen behandelten Gegenständen in Betracht ziehen, wonach sie in zwei Abtheilungen, die vaterländischen und die römischen, zerfallen, und nicht in der chronologischen Folge ihres nur muthmaßlichen Entstehens, sondern in der chronologischen Folge der in ihnen behandelten historischen Ereignisse.

---

*) Sie trug in der ersten Ausgabe 1588 den Titel: Pandosto, the Triumph of Time.

King John ist nachweislich nur die Ueberarbeitung eines früheren uns auch noch erhalten gebliebenen Stücks: The troublesome reign of king John. Elze konnte sogar sagen, daß Shakespeare gar nicht nöthig gehabt habe, auf die ihm zu Grunde liegende Quelle, Holinshed's Chronik, zurückzugehen. Da Meres 1598 dieses Stücks schon gedenkt, so würde kein Zweifel darüber obwalten können, daß es zu dieser Zeit schon geschrieben war, falls Meres nicht etwa das ältere Stück damit gemeint und hierdurch ebenfalls schon für eine Arbeit Shakespeare's erklärt hätte.*) Indeß ist man heute fast einstimmig der Meinung, daß Shakespeare, wenn überhaupt, so doch nicht der alleinige Verfasser des älteren König Johann sei und Meres daher wahrscheinlich das spätere Stück gemeint haben werde. Innere Gründe sprechen dafür, daß es ebenfalls schon zu den früheren Arbeiten des Dichters gehört, doch ist es jedenfalls später als Heinrich VI. entstanden. Ueber das ältere Stück erhebt es sich weit. Shakespeare würde diesem darin erst die geistige Einheit und dramatische Beseelung gegeben haben. Einzelne Parthien zeigen in der Charakterzeichnung schon die völlig gefestigte Hand des Dichters, der ein farbenkräftiges Bild von einer ganz nur vom Geiste des Haus-Interesses und seiner persönlichen Politik beherrschten Zeit entwarf und ihr als erfrischenden Gegensatz die volksthümliche Heldengestalt des Bastard Falconbridge gegenüberstellt.

Von Richard II. liegt eine Quartausgabe von 1597 vor. Es ist jedenfalls früher als Heinrich IV., wahrscheinlich kurz vor oder nach Richard III. entstanden, mit dem es insofern eine gewisse Verwandtschaft zeigt, als in beiden das Gewicht auf den Hauptcharakter gelegt ist. In Bezug auf Composition und dramatische Wirkung gebe ich letzteren entschieden den Vorzug. Der patriotische Geist, der es durchdringt, und der eigenthümlich poetische Reiz, von welchem die Gestalt Richard II. umwoben ist, haben aber das Stück in England mit Recht populär gemacht. Die Rechte und Pflichten der Fürsten und Unterthanen bilden den Kernpunkt der Darstellung. Aus ihnen entwickelt der Dichter den tragischen Verlauf seiner Handlung. Ein unfähiger, sich durch Verletzung seiner Pflichten in's Unrecht setzender Fürst räumt seinem, wenn

*) Die erste Ausgabe desselben erschien 1591 anonym, die vom Jahre 1611 trägt die Buchstaben W. Sh. auf dem Titel; die dritte von 1622 aber den vollen Autornamen: Shakespeare.

auch nur aus Klugheit von den Pflichten des Herrschers durchdrungenen und dabei fähigen Gegner ein Recht über sich ein, das er von Natur aus nicht hatte. Ueber das Verhältniß des Stücks zu Marlowe's Eduard II. hat das Nöthige schon gesagt werden können. Es gab noch einen älteren Richard II., welcher jedoch die ganze Lebensgeschichte des Königs umfaßte. Es scheint dieses Stück gewesen zu sein, dessen sich die Mitverschworenen des Essex zur Aufregung des Volks zu bedienen suchten. Shakespeare hat sich bei seiner Darstellung wohl nur an die Holinshed'sche Chronik gehalten. An einzelnen Stellen ist er sogar dem chronikalischen Tone derselben gefolgt. Doch beschränkte er seine Darstellung auf die letzte Zeit der Regierung des Königs und auf sein Zerwürfniß mit Bolingbroke.

Eine ganz andere Compositionsweise, sowie sie die meisten Werke aus der Blüthezeit des Dichters charakterisirt, begegnen wir in Henry IV. Er kann daher auch nur kurz vor seinem Erscheinen im Druck, 1598, geschrieben sein. Der Dichter hat in dem zweiten Theile des Stücks die Vorzüge des ersten nicht ganz erreicht. Dies lag zum Theil in der Natur seines Stoffs. Die Gegensätze waren hier frischere. Der Humor konnte sich freier und reiner entfalten. Beide Theile verhalten sich fast zu einander wie die sorglos heitere Jugendzeit, der das Leben ein Spiel, die Arbeit selbst nur Genuß ist, zu dem sorgen- und mühevolleren Mannesalter. Auch von diesem Stoff lagen schon ältere Stücke vor. Doch waren auch hier Holinshed's Chronik und seine eigene Phantasie die hauptsächlichsten Quellen des Dichters. Heinrich IV. ist eines der volksthümlichsten Stücke der englischen Bühne und eine der wunderbarsten dramatischen Dichtungen überhaupt. Composition, Charakteristik, Sprache, Gedankenreichthum, Humor, Witz, Ideengehalt, ethische Hoheit der Weltanschauung — Alles zeigt hier den Dichter schon auf der vollen Höhe seiner künstlerischen Entwicklung. Der Gebrauch, welchen er hier von den Gegensätzen des Heiteren und Ernsten in beziehungsreichster Fülle gemacht, ist im höchsten Sinne bedeutend. Das Verhältniß des Menschen zu Ehre und Ruhm ist hier der springende Punkt der Handlung. Sie entwickelt sich aus der individuellen Verschiedenheit, aus den charakteristischen Gegensätzen dieses Verhältnisses.

Auf Henry V., wahrscheinlich 1599 geschrieben, 1600 zum ersten Male, wenn auch nicht vollständig zum Abdruck gebracht, scheint Shake-

speare, wie die Chöre annehmen lassen, einen besonders hohen Werth gelegt zu haben. Es ist in noch engerem Sinne als die vorigen ein patriotisches, volksthümliches Stück zu nennen, daher es auch nur auf der englischen Bühne Glück gemacht hat. Der Dichter hat ganz augenscheinlich darin die durch Richard II. eingeleitete, in Heinrich IV. fortgeführte Handlung zu einem möglichst glänzenden und in sich befriedigten Abschluß zu bringen gesucht. Nur erst der Epilog weist auf die neuen Kämpfe hin, welche der errungene Sieg schon im Keime birgt, doch nicht als auf etwas, was als Entwicklung der hier zum Abschluß gekommenen Handlung zu erwarten und zu betrachten wäre, sondern als etwas, welches sich nur erst aus später eintretenden Um- und Zuständen (dem „vielberathenen Regiment" des minderjährigen Heinrich VI.) entwickelt habe und auf der englischen Bühne schon seit lange vorgeführt worden sei.

Die Trilogie von Henry VI. gehört, soweit sie dem Dichter überhaupt zuzusprechen ist, jedenfalls zu den frühesten der uns erhalten gebliebenen Werke desselben. Der erste Theil ist zwar nicht eher, als in der Folioausgabe von 1623 zum Abdruck gelangt, schon Nash weist aber 1592 auf ein Stück hin, welches wahrscheinlich kein andres als dieses war. Es muß jedoch noch früher entstanden sein. So weit auch schon die beiden anderen Theile bis auf wenige Stellen gegen die übrigen historischen Dramen des Dichters zurückstehen, so tritt doch selbst gegen sie noch der erste Theil wieder beträchtlich zurück. In der That hat man sich deshalb vielfach gegen die Annahme gesträubt, daß es Shakespeare geschrieben habe. Die gewöhnliche Auskunft, daß es nur eine Ueberarbeitung sein möge, bot sich natürlich auch hier an. Sie wurde dadurch unterstützt, daß einzelne Parthien sich vortheilhaft von dem Uebrigen abheben. Im Jahre 1594 erschien indeß der zweite Theil von Heinrich VI. anonym und mit einem Titel, welcher jeden Zusammenhang mit dem ersten Theile auszuschließen scheint, von dem übrigens auch die Behandlungsweise der historischen Begebenheiten abweicht, die dort eine höchst willkührliche, hier eine sich fast ängstlich an die historische Quelle anschließende ist und dabei auf Holinshed, dort aber auf Hall zurückweist. Dieser Titel heißt nämlich: The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster. Obschon hier ausdrücklich auf einen zweiten Theil hingewiesen wird, erschien doch auch dieser wieder und

zwar nur ein Jahr später unter dem selbständigen Titel: The true tragedy of Richard Duke of York. Wie jene erste Ausgabe erschien auch die zweite von 1600 wieder anonym, und erst 1619, nach dem Tode Shakespeare's, brachte eine dritte seinen Namen als den des Autors. Die englischen Forscher halten diese beiden Stücke wegen der Abweichungen von der Folioausgabe für Werke eines ganz anderen Dichters, die Stücke der Folio aber für Ueberarbeitungen derselben durch Shakespeare. Die neueren deutschen Forscher halten dagegen jene meist für identisch mit diesen, aber für unrechtmäßige, nach flüchtigen, mangelhaften Niederschriften gedruckte Ausgaben. Auf eine völlige Uebereinstimmung der Ansichten ist schwerlich zu hoffen, da sich für jede derselben mancherlei anführen läßt. Der dritte Theil Heinrich VI. enthält in der That schon sehr schöne Stellen. Die Gestalt Richards III. erscheint hier in den wesentlichsten Zügen schon vorgezeichnet. Gleichwohl läßt sich der ungeheure Abstand, welcher zwischen beiden Stücken in der Kunst der Charakteristik und des sprachlichen Ausdrucks besteht, vielleicht aus nichts deutlicher erkennen als aus dem Vergleich des Monologs Glosters in der 2. Scene des 3. Actes von Heinrich VI. mit dem der 1. Scene des 1. Actes von Richard III, zumal beide größtentheils denselben Inhalt haben.

Von Richard III. liegt eine Quartausgabe v. J. 1597 ohne Autornamen, aber mit Angabe des Namens der Schauspielergesellschaft vor, zu welcher Shakespeare gehörte. Hält man diese Ausgabe für rechtmäßig, so kann die fast auf jeder Seite abweichende Fassung der Folioausgabe von 1623 nur als eine Ueberarbeitung derselben angesehen werden. Auch ist schon 1594 von einem Stücke The true tragedy of Richard III. die Rede. Die Fassung der Folio zeigt den Dichter in vieler Beziehung bereits auf der vollen Höhe seiner Kunst. In der Durchdringung der dämonisch-genialen Bösartigkeit seines Helden mit einem sich genießenden, teuflischen Humor verräth sich die im Gefühle souveräner Freiheit, mit spielender Sicherheit schaffende Meisterschaft seiner Gestaltungskraft, seine tiefe, ja oft erschreckende Kenntniß des menschlichen Herzens. Die Scene zwischen Gloster und Anna ist eine der kühnsten, bewunderungswürdigsten Thaten des dramatischen Genies. Kaum noch ein zweites Stück des Dichters zeugt von einer gleichen Kenntniß der Bühne. Es ist nicht nur von allen seinen Historien weitaus die bühnenwirksamste, sondern auch eine der überwäl-

tigendsten Tragödien überhaupt. Nie ist das Wort: die Weltgeschichte ist das Weltgericht in großartigerer und dabei erschütternderer Weise dramatisch dargestellt, nie der gewissenlosen Selbstsucht der Mächtigen auf Erden ein furchtbareres, abschreckenderes Bild entgegengehalten worden.

Henry VIII., die letzte der englischen Historien des Dichters, nimmt unter ihnen eine ebenso isolirte Stellung wie König Johann ein. Sie gehört aus inneren Gründen der spätesten Dichtungsperiode desselben an. Henry Wotton berichtet über eine Aufführung dieses Stücks am 6. Juli 1613, welche Veranlassung zu dem Brande gegeben, der das Globetheater damals in Asche legte. Er bezeichnet dasselbe als neu, führt aber den Titel All is true dabei an. Seine übrige Mittheilung läßt jedoch keinen Zweifel, daß Heinrich VIII. damit gemeint sei, der sehr wohl jenen zweiten Titel noch führen konnte, wie ja der Dichter im Prologe desselben möglicherweise selbst darauf anspielt, insofern er ein großes Gewicht darauf legt, daß in dieser seiner Darstellung alles wahr sei. Auch innere Gründe sprechen für eine späte Entstehungszeit, so die vielen weiblichen Versenden (44%), die Freiheit in der Behandlung des Verses, die häufigen Enjambements und die Ueberladung desselben mit Versfüßen. Kaum minder weist die Compositionsweise darauf hin, der es an dramatischer Concentrirung gebricht. Wie in noch mehreren seiner späteren Werke hat der Dichter auch hier eine eigentlich außerhalb des Dramas gelegene Aufgabe mit dramatischen Mitteln zu lösen gesucht. Man hat, dies zu rechtfertigen, eine Auskunft in der Behauptung gefunden, daß es sich ihm hier gar nicht um ein eigentliches Drama, sondern nur um ein historisches Gelegenheitsstück gehandelt habe. Die Doppelhuldigung, auf Elisabeth und auf Jacob I., die es enthält, ist aber das Einzige, was diese Annahme rechtfertigt. Eine Huldigung der Elisabeth konnte an sich freilich kein recht schickliches Moment für ein Gelegenheitsstück sein, das Jacob I. befriedigen sollte. Dies war höchstens möglich, wenn sie die Brücke zu einer Huldigung dieses letzteren schlug; was zwar hier der Fall ist, nur daß Hertzberg die Stelle mit guten Gründen für ein späteres Einschiebsel erklärt. Doch findet dieser Gelehrte wieder einen Ausweg in der Annahme, daß das Stück ursprünglich für die Vermählungsfeier der Prinzessin Elisabeth mit dem Churfürsten von der Pfalz bestimmt gewesen sein dürfte und der Dichter die Namensbeziehung hierzu

für ausreichend gehalten habe, was bei den Darstellern oder Bestellern jedoch Anstand gefunden, worauf dann in der Eile die Jacob I. huldigende Stelle von ihm noch eingefügt worden sei. Die Erklärung ist in der Hauptsache ansprechend, doch tritt ihr der Umstand entgegen, daß das Stück bei jener Vermählungsfeier nicht zur Aufführung kam. Die Form, in welcher dasselbe sich darstellt, erklärt sich auch ohnedies. Dem Dichter lag ohne Zweifel bei der Darstellung so naheliegender Ereignisse nichts so sehr am Herzen, als wahr befunden zu werden. Auch konnte er sich um so freier und sicherer in seiner Darstellung fühlen, je enger er sich seinem Gewährsmanne, Holinshed, anschloß. Zudem war sein Begriff von der dramatischen Form ein immer freierer, uneingeschränkterer geworden. Was ihn an seinem Stoffe anzog, waren die großen Schicksalswechsel, welche das Leben Buckingham's, Catharina's von Aragonien und Wolsey's darbot, war die innere tragische Verkettung derselben und wie sich aus ihr, aus diesem Gewebe von Intrigue, Arglist und Gewaltthätigkeit, wenn auch erst nach langen dazwischenliegenden Kämpfen doch endlich ein neuer segensreicher Zustand entwickelte, welcher in der Erscheinung der königlichen Elisabeth kulminirt. So kühn und freimüthig der Dichter aber auch in seiner Darstellung des Königs erscheint, so glaube ich doch nicht, daß er denselben ganz so niedrig zu schildern beabsichtigte, als es von einzelnen seiner Ausleger aufgefaßt wird. Ob The rising of Cardinal Wolsey von Munday, Drayton und Chettle und Cardinal Wolsey von Wentworth, Smith und Chettle, welche nach Henslowe's Tagebuch 1601 und 1602 zur Aufführung kamen, Einfluß auf Shakespeare geübt, wissen wir nicht. Dagegen stimmt er mit Rowley's 1605 erschienenen The famous chronicle historie of king Henry VIII. in verschiedenen Punkten überein. Einzelne Forscher glauben, daß Ben Jonson, andre daß Fletcher an dem Shakespeare'schen Drama betheiligt gewesen sei, welches erst in der Folioausgabe von 1623 im Druck erschien.

Für die drei Römertragödien: Julius Cäsar, Coriolanus und Antonius und Cleopatra war North's Uebersetzung der Lebensbeschreibungen des Plutarch die hauptsächlichste Quelle. Von ihnen ist Julius Caesar die früheste. Sie muß nach einer Stelle in Weever's Mirror of martyrs, welche offenbar auf sie anspielt, vor 1600 geschrieben sein, während sie nach einer andren Stelle in Drayton's zweiter Ausgabe von The Baron's Wars, 1603, welche die erste, 1596, noch nicht enthält,

in diesem Jahre kaum schon geschrieben gewesen sein konnte. Auch sonst spricht alles dafür, daß sie der Blüthezeit des Dichters mit angehört, deren Werke sich durch die Kraft, die farbige Frische und den Glanz des sinnlichen Ausdrucks, durch das Feuer, den Schwung, die Energie der Empfindungen und Leidenschaften, die licht- und maßvolle Fülle der zuströmenden Gedanken und Bilder auszeichnen. Man hat nicht nur gegen den Titel des Stücks, sondern auch gegen das getheilte Interesse der Handlung Einwendungen erhoben und gemeint, daß nach dem Tode Cäsar's gewissermaßen ein ganz neues Stück beginne. Auf den ersten Blick scheint dieser Einwurf nicht unberechtigt. Der Höhepunkt des Interesses der Handlung und der theatralischen Wirkung ist mit dem dritten Acte erreicht. Zum größten Theil beruht jene Behauptung aber darauf, daß man, vom Titel verführt, den Mittelpunkt des Interesses in der Persönlichkeit Julius Cäsar's suchte. Hierin irrte man freilich. Der Dichter hat ihn nach meiner Ueberzeugung vielmehr nur in die Meinung, in die Vorstellung gelegt, die dieser außerordentliche Mann in den Seelen seiner Zeitgenossen von sich erregt hatte, und die die Gemüther noch lange nach seinem Tode bis zur Sühnung seiner Ermordung in Bewegung erhielt. Es ist diese Vorstellung von Julius Cäsar, in welcher der Schwerpunkt des Stücks liegt, daher sie der Dichter auch nach dessen Tod noch versinnlicht hat.

Ob Coriolan, ob Antonius und Cleopatra früher entstanden, ist schwer zu entscheiden. 1608 wurde A book called Antony and Cleopatra in die Buchhändlerlisten eingetragen. Es erschien aber nicht. Der erste Druck dieser Tragödie ist vielmehr erst in der Folioausgabe von 1623 enthalten. Auch als Fortsetzung von Julius Cäsar scheint dieses Stück sich als das näher liegende anzubieten. Dagegen weist die Compositionsweise und die scenische Behandlung auf eine späte Entstehungszeit hin. Kein Stück zeigt eine so abspringende Scenenfolge, eine gleiche Zerissenheit der äußeren Handlung, da es nicht weniger als 38 Scenenwechsel, davon 13 in einem Acte, enthält. Wie in den meisten seiner späteren Stücke wurde der Dichter auch hier mehr von allgemein psychologischem als von dramatischem Interesse geleitet. Niemals aber ist die Genialität verkannt worden, mit welcher er die sich hierbei gestellte spröde und schwierige Aufgabe erfaßt und ausgeführt hat. Daher diese Dichtung auf den denkenden Leser immer eine außergewöhnliche Anziehungskraft ausübt, so daß ein geistreicher

Erklärer des Dichters, Coleridge, behaupten konnte, seine Genialität habe sich nirgend großartiger kundgegeben, als hier.

Lediglich aus sogenannten inneren Gründen hat man Coriolan zu den spätesten Arbeiten des Dichters, in die Zeit von 1608—10, gestellt. Obschon wir keine frühere Nachricht von ihm, als die der ersten Folioausgabe haben, gehört es doch in Bezug auf Charakteristik und Composition zu den reifsten und bedeutendsten Werken desselben, während es sich durch Schwere und Dunkelheit der Sprache und des Ausdrucks der spätesten Dichtungsperiode annähert. Es ist unter den historischen Stücken Shakespeare's eines der bühnenwirksamsten, was sich unzweifelhaft daraus erklärt, daß der Schwerpunkt des Interesses in den Helden desselben gelegt ist.

Von der vierten und letzten Gruppe der Shakespeare'schen Dramen, den romantischen Tragödien, erscheint Titus Andronicus als das früheste. Man hat zwar vielfach bezweifelt, daß es dem Dichter gehört. Daß weder der Eintrag desselben in die Buchhändlerlisten vom Jahre 1593, noch die Ausgabe von 1600 und die von 1611 seinen Namen enthält, würde wenig bedeuten, da Meres es ausdrücklich zu den Shakespeare'schen Dramen gezählt und auch Hemminge und Condell es in ihre Ausgabe mit aufnahmen. Man hat sich aber auch noch auf innere Gründe berufen, die schwerwiegender scheinen. Es ist nicht sowohl die Inferiorität dieses Werks, die gegen die Annahme spricht, daß Shakespeare der Verfasser desselben sei. Denn warum sollte er in seiner frühesten Dichtungsperiode nicht ein Werk geschrieben haben können, das sich wenig oder gar nicht über die bedeutenderen Arbeiten seiner Zeitgenossen erhebt und ihre Verirrungen theilt? Müßte es doch nach einer Bemerkung Ben Jonson's, die freilich so genau nicht zu nehmen sein dürfte, schon zwischen 1584 und 1589 entstanden sein.*) Wohl aber muß es befremden, daß es nicht nur in einem ganz anderen Geiste als seine übrigen Stücke geschrieben ist, sondern auch einen ganz anderen Stil und Versbau als diese zeigt. Hertzberg

*) Die Stelle (in seiner 1614 geschriebenen Bartholomew-Fair) heißt nämlich: Der, welcher behauptet, daß Jeronimo und Andronicus noch immer die besten Stücke sind, wird ohne Widerrede für einen Mann gelten, dessen Urtheil beweist, daß es sich treu bleibt und in den letzten 25 oder 30 Jahren stille gestanden hat.

wendet dagegen zwar ein, daß einzelne Momente wegen der Tiefe und Feinheit der Naturbeobachtung, die sie verrathen, sich kaum einem anderen Dichter als Shakespeare beimessen ließen. Besonders weist er dafür auf die Darstellung des Wahnsinns hin. Auch rühmt er das charakteristische Colorit der Behandlung. Allein, um beurtheilen zu können, ob und wie weit diese Vorzüge dem Dichter des Titus Andronicus zuzuerkennen sind, müßten wir vor allem mit der Quelle desselben bekannt sein, die man zur Zeit noch nicht nachweisen konnte. Wir wissen nur aus Paynter (Palace of Pleasure), daß damals die Geschichte des Andronicus und der Tamora sehr populär war, daher man denn annimmt, daß ein diesen Gegenstand behandelnder Moderoman die Quelle des Dichters gewesen sein werde. Die Frage nach der Autorschaft dieses Stücks ist demnach noch immer eine bestrittene. Doch halte ich es für verlorene Zeit ihr weiter nachzugehen. Wie hoch es auch einst gehalten worden sein mag, so wenig muthet es heute noch an. Es übertrifft an bluttriefender Grausamkeit ebensowohl Kyd's spanische Tragödie, wie Marlowe's Tamerlan, ohne letzteren doch an phantasievollem Glanz zu erreichen.

Diesem finsteren Nachtstücke würde der Zeitfolge nach die lichtvollste und sonnigste von Shakespeare's tragischen Dichtungen, Romeo and Juliet, am nächsten stehen. Die erste Ausgabe ist vom Jahre 1597, die Entstehungszeit aber liegt ohne Zweifel viel weiter zurück. Eine Stelle des 1. Acts:

„Eilf Jahr ist's her, seit wir's Erdbeben hatten",

würde, wenn die Beziehung auf ein Naturereigniß dieser Art im J. 1580 zutreffend wäre, 1591 als das Entstehungsjahr der Dichtung erscheinen lassen. Doch fehlt es auch sonst nicht an Merkmalen, die trotz der Bedeutung, welche der letzteren eigen, auf eine frühe Entstehungszeit hinweisen. A. Schmidt führt unter anderem dafür das Spiel mit Antithesen und die Ueberfülle von Bildern an, „die mehr die Phantasie, als das Herz beschäftigen." Letzteres dient freilich mit zur Charakterisirung der Liebe, welche der Dichter hier zu schildern beabsichtigte, einer Liebe, die mehr in der Phantasie und in der Sinnlichkeit zweier edlen und schönen Menschennaturen, als in dem Gemüthe derselben wurzelt. Es ist dieses auf der unwiderstehlichen Macht der Sympathie beruhende Gefühl, welches wie eine dunkle Naturgewalt den

ganzen Menschen in einem Momente, mit einem Blicke erfaßt und ihn selbstvergessen sich einem anderen, wenn schon vielleicht nicht für's ganze Leben, so doch mit dem vollen Einsatz des Lebens zu weihen zwingt, welche hier Shakespeare mit einer Tiefe, Gewalt, Innigkeit, mit einem Schwunge, einem Zauber dargestellt hat, wie vor und nach ihm kein anderer Dichter. Allein es treten zu jenen Merkmalen noch andere hinzu, das häufige Vorkommen des Reims und die Behandlung ganzer Stellen in Doggerelversen. Auch haben die erheblichen Abweichungen der zweiten Quartausgabe von der ersten den Gedanken nahe gelegt, daß dieselben auf zwei verschiedenen Bearbeitungen des Dichters beruhen. Man hat zwar von anderer Seite die erste dieser Ausgaben nur für eine verkürzte, verstümmelte und verderbte Fassung derselben Bearbeitung ansehen wollen, die auch der zweiten zu Grunde gelegen habe. Verderbt und verstümmelt ist sie gewiß. Schließt dies jedoch schon die Möglichkeit aus, daß ihr eine andere Bearbeitung als diese zu Grunde gelegen haben könne? Gewiß ebenso wenig, als die Behauptung der Herausgeber der ersten Folio, daß sie in den Manuscripten Shakespeare's fast nie einer Veränderung oder Correctur begegnet seien, die Möglichkeit ausschließt, daß dieser einzelne seiner früheren Werke später neu überarbeitet hat; zumal derartige Ueberarbeitungen damals sehr häufig im Auftrag der Theaterunternehmer unternommen wurden und eine Erwerbsquelle der Dichter mit bildeten. Ich habe die beiden in Rede stehenden Quartausgaben mit einander verglichen und gefunden, daß alle Veränderungen der späteren, soweit sich dieselben auf Charakteristik, Motive und Begebenheiten beziehen, durchgehend auf eine und dieselbe dichterische Absicht hinweisen und zwar auf dieselbe Absicht, welche ich bei sorgfältiger Untersuchung der letzteren als die vom Dichter mit seiner Darstellung überhaupt verbundene Grundabsicht erkannt habe.*) Dies kann unmöglich ein Zufall sein, vielmehr bestätigt es mit großem Gewichte die Annahme, daß eine Ueberarbeitung wirklich hier vorliegt; wogegen sich freilich nicht mit Sicherheit sagen läßt, in wie weit einzelne Abweichungen beider Quartos auf Kürzungen oder Zusätzen beruhen. — Die Geschichte von Romeo und Julia ist vielfach behandelt worden. Alle uns bekannten Darstellungen weisen aber, wie es scheint, auf die Novelle

*) Erläuterungen der Shakespeare'schen Dramen, Leipzig 1874.

Bandello's zurück. Shakespeare folgte ohne Zweifel der englischen Bearbeitung Arthur Brooke's, The tragicall historye of Romeus and Juliet (1562)*), sowie William Paynter's Uebertragung der Boisteau und Belleforest'schen Nachbildung in den Histoires tragiques. Brooke hatte auch den Gegenstand, wie es im Vorworte seines Gedichtes heißt, unlängst schon auf der Bühne gesehen. Klein nimmt an, daß dieses ältere Stück, von dem sich keine Spur sonst erhalten hat, eine Nachahmung von Groto's Hadriana gewesen sein dürfte. Die Uebereinstimmung einer Scene Shakespeare's mit letzterer läßt in der That annehmen, daß dieser irgendwie mit derselben bekannt geworden sei. Auch hier tritt bei dem Vergleich der Dichtung mit ihren Quellen der wunderbare Reichthum und die Tiefe der Gestaltungs- und Erfindungskraft des Dichters wieder aufs Ueberraschendste hervor. Es ist immer eine ganz neue Welt, in die er uns führt, von der seine Vorgänger nie auch nur eine Ahnung gehabt. Denn nicht blos in Bezug auf Charakteristik und Sprache nimmt die vorliegende Dichtung eine so hohe Stellung unter seinen Werken ein, sondern durch die nur ihm eigenthümliche, aus der Tiefe und Fülle eines lebendigen Grundgedankens gestaltende Compositionsweise und die hiermit verbundene Kunst und Kraft der dramatischen Motivirung, die alles bis in's Kleinste zu ihm und zu einander in den beziehungsreichsten Zusammenhang bringt, so daß auch bei ihm — wie ein anderer großer Dichter es ausgedrückt hat — „ein Faden tausend Verbindungen schlägt."

Hamlet steht innerhalb dieser Gruppe der vorigen Dichtung nicht nur zeitlich am nächsten, er ist ihr auch innerlich am engsten verwandt. Wie zu Brutus und Macbeth bildet er auch einen Gegensatz, aber einen noch ungleich beziehungsreicheren, zu dem Charakter Romeo's. Dort tritt dieser Gegensatz aus einer mehr nur in den äußeren Verhälnissen der Situation liegenden Ahnlichkeit hervor, aus der an alle drei herantretenden Aufforderung oder Versuchung zu einer großen verhängnißvollen That, die das Gewissen auf's Mächtigste aufregt — hier bei aller sonstigen Verschiedenheit aus einer bestimmten Aehnlichkeit der Naturanlage. Auch Romeo zeigt wie Hamlet einen, wennschon ungleich schwächeren, Zug zur Schwermuth, die aber hier nicht wie bei diesem aus der Schwerfälligkeit, sondern aus der Ueberfülle seiner Natur entspringt.

---

*) Abgedruckt in Shakespeare's Library II.

Auch er zeigt einen gewissen Hang zur Grübelei, der aber nicht wie bei Hamlet auf einer Betrachtung beruht, welche die Räthsel des Lebens überhaupt zu ergründen sucht, sondern nur auf die Betrachtung der eigenen inneren Stimmung gerichtet ist. Auch er besitzt eine leicht erregbare Phantasie. Sie steht aber ganz unter der Herrschaft seiner Empfindungen und Leidenschaften, deren Antriebe und Entschlüsse sie durch ihre Vorstellungen noch zu verstärken und zu rascher unbedenklicher That fortzureißen strebt; wogegen sie bei Hamlet fast immer nur im Dienste der Reflection steht und sich mit ihren Vorstellungen zwischen die Antriebe seiner Empfindungen, die Entschlüsse seines Willens und ihre Ausführung drängt. Wo sie dies nicht thut, erscheint Hamlet trotz seiner gewöhnlichen Unschlüssigkeit und Bedenklichkeit daher eben so rasch, gewissenlos, unbedenklich im Handeln wie Romeo. Es ist das, was er das Gefährliche in seiner Natur nennt, und das er, zu scheuen rathet, dasselbe, was Lorenzo bei Romeo aber um so mehr fürchten muß, weil es bei diesem der normale Zustand ist.

Hamlet ist in vieler Beziehung das bedeutendste Werk des großen Dichters, ja der ganzen englischen Dichtung überhaupt. Es nimmt in ihr eine ähnliche Stellung ein, wie Goethe's Faust in der deutschen. Beide gehören darum der Weltliteratur an und bezeichnen Höhepunkte derselben. In Hamlet rührt Shakespeare nicht nur an die tiefsten Fragen der Menschheit, sondern er sucht sie auch in ihrem letzten Kern zu erfassen, in dem Problem des menschlichen Willens. Nicht ob es eine Freiheit des Willens giebt, denn diese ist ihm gewiß, sondern welches die Grenzen dieser Freiheit, welches das Maß der Verantwortlichkeit des menschlichen Handelns ist — das ist die Frage, um die es dem Dichter zu thun und auf welche auch diejenige Hamlet's nach dem Sein oder Nichtsein hinausläuft. Zwei Mächte sind es hauptsächlich, von denen Shakespeare das menschliche Handeln, die menschliche Willensfreiheit abhängig findet: die Bedingungen der Außenwelt, der umwandelbar gesetzmäßige ursächliche Zusammenhang der Dinge und die Vorstellungen mit denen unter dem Einfluß der Sinneseindrücke und der Empfindungen die Phantasie und Reflection den Menschen bedrängt. Aus diesen Verhältnissen erwachsen die Conflicte, in welche die verschiedenen Charaktere, die der Dichter in diesem Drama uns vorführt, gerathen; aus ihnen entwickelt sich die erschütternde Handlung desselben, zu der er den Stoff der Historie of

Hamblet, der Uebersetzung einer dem Saxo Grammaticus von Belleforest entlehnten und in den Histoires tragiques wieder erzählten Geschichte oder auch diesen letzteren selber entnahm, da von jener Historie erst eine Ausgabe vom Jahre 1608 existirt, von dem Shakespeare'schen Drama uns dagegen schon eine Ausgabe von 1603 vorliegt, der 1604 eine andre nachfolgte. Beide Ausgaben weisen eine ähnliche Verschiedenheit auf, wie jene beiden ersten Ausgaben von Shakespeare's Romeo und Julia. Wie diese hab' ich auch sie (a. a. O.) mit einander verglichen. Das Ergebniß war wieder dasselbe, so daß sich auch hier die erste Ausgabe als ein zwar verstümmelter und verderbter Abdruck, aber doch als der Abdruck einer früheren Bearbeitung als derjenigen darstellt, welche der zweiten Ausgabe zu Grunde gelegen hat. Dieser Vergleich, den ich in beiden Fällen nur anstellte, um den Absichten des Dichters in diesen Dramen näher zu treten, hat wie ich glaube auch wirklich ein aufklärendes Licht über dieselben verbreitet. Ob diese ältere Fassung des Shakespeare'schen Stücks identisch mit demjenigen Stücke ist, auf welches Nash schon 1589 anzuspielen scheint, und welches dann möglicherweise dasselbe wäre, welches in den Jahren 1594 und 96 wiederholt von der Henslowe'schen Truppe aufgeführt worden ist, ist ungewiß. Zu berücksichtigen bleibt, daß Meres Hamlet unter den 1598 bekannten Stücken Shakespeare's nicht mit erwähnt und die von Nash angezogenen Stellen nicht in den uns bekannten Fassungen des Shakespeare'schen Hamlet enthalten sind. Sie könnten freilich, weil lächerlich geworden, hier in Wegfall gekommen sein. Auch wird 1598 von Gabriel Harwey Hamlets als eines Stückes gedacht, welches die Leute von Urtheil bevorzugten. Es ist ferner von Wichtigkeit, daß der deutsche Hamlet, der sich in einer Abschrift vom Jahr 1710 erhalten hat, in verschiedenen Punkten mit der Quarto von 1603 übereinstimmt und sogar einige Namen, Corambus und Montano, (der letztere ging in Othello über) mit dieser gemein hat und doch gewisse Abweichungen von ihr und der zweiten Quarto auf eine andere Quelle als die erste Quarto hinweisen, wozu ich besonders das an die Hexenscene in Macbeth und an den Prolog von Kyd's spanischer Tragödie erinnernde Vorspiel zwischen der Nacht, Alecto, Megära und Tisiphone, rechne.

Othello wurde erst 1622 zum ersten Male gedruckt. Man hat zwar einige Hinweise zu finden geglaubt, daß dieses Stück schon 1602

und 1604 zur Aufführung gekommen sei, die betreffendeu Schriftstücke sind aber theils für Fälschungen, theils für verdächtig erklärt worden. Indessen weist die außerordentliche Frische und Kraft seines Colorits und seines Humors, sowie die glänzende Gediegenheit der Charakterzeichnung mit voller Entschiedenheit darauf hin, daß es noch in die Blüthe- und Glanzzeit des Dichters fällt. Auch der Procentsatz der weiblichen Reimenden, 26 Proc., würde ihm nach Hertzfeld eine solche Stelle anweisen. Othello gehört zu den Charaktertragödien des Dichters, das Schwergewicht der Darstellung liegt in dem Hauptcharakter. Der Glanz der anderen Figuren hat jedoch keineu Eintrag dadurch erlitten. Der psychologischen Charakterentwicklung ist die größte Aufmerksamkeit zugewendet. Kaum noch ein anderes Drama des Dichters zeigt eine größere Folgerichtigkeit, eine spannendere Geschlossenheit der Composition. Wie Romeo und Julia der Codex der geschlechtlichen Liebe, ist Othello der Codex der Eifersucht — doch derjenigen Eifersucht, in welcher der Ehrenpunkt vorherrscht, weil sie in dem tiefen Bedürfniß der Werthschätzung der Welt und des geliebten Gegenstands wurzelt. Diese wird von ihr mit vollster Ausschließlichkeit, jene in ungetrübtester Reine gefordert. Für Othello ist aber Desdemona auch selbst noch die Welt, in ihrer Seele glaubt er in seiner Vereinsamung mit jenem Gefühl endlich sicher Anker geworfen zu haben. Auf dieses Gefühl baut Jago seine Intrigue, zu der der Gedanke und Trieb ihm aus der Verbitterung über Zurücksetzung, über den tief empfundenen Mangel an Werthschätzung, also aus einer ähnlichen, aber durch die Gemeinheit und Arglist seiner Natur getrübten Quelle entspringt. Desdemona aber geht unter, weil sie dieses Gefühl in einem gewissen Sinne verletzte und demselben hierdurch Waffen gegen sich in die Hand gab. Sie gehört zu den poesievollsten Frauengestalten des Dichters. — Quelle war ihm die 7. Geschichte der 3. Decade des 1. Theils von Cinthia's Hecathommiti, von dem es damals zwar keine englische, wohl aber eine französische Uebertragung gab.

Timon of Athens ist zwar häufig als das späteste Werk des Dichters bezeichnet worden, wozu wohl am meisten die trübe, verbitterte Stimmung und der Mangel an sinnlicher Frische bestimmt haben mögen, welche ihm eigen. Auch tritt uns der Dichter in seiner ganzen späteren Dichtungsperiode unzweifelhaft ernster entgegen. Seit 1602, dem muthmaßlichen Entstehungsjahr von Was ihr wollt, das

allerdings noch fast ganz von Lebensfrische und Lebensfreude erfüllt ist, hat Shakespeare nur noch ein einziges Lustspiel, den Sturm, und die Tragikomödie Troilus und Cressida geschrieben. Ein leiser Zug von Verbitterung geht bei aller Milde und Anmuth schon durch jenes, ein tief ironischer Zug dagegen durch diese hindurch, in der die Weltverachtung das letzte Wort hat. Auch über Timon stehen sich hinsichtlich des Antheils, welchen Shakespeare daran gehabt, verschiedene Ansichten gegenüber. Jedenfalls liegt in ihm eine verderbte und verkürzte Fassung des wirklichen Werkes vor. Die Ungleichheiten der Behandlung sind auf verschiedene Weise erklärt worden. Am ansprechendsten erscheint mir die von Ulrici aufgestellte und von Elze vertretene Hypothese. Sie gehen von der Annahme aus, daß der Shakespeare'sche Timon nur die Umarbeitung eines älteren Stücks, das Manuscript davon aber verloren gegangen sei, so daß die Herausgeber der Folio genöthigt gewesen wären, es aus den nur theilweise erhalten gebliebenen Rollen und, so weit dies nicht möglich, aus dem Gedächtniß der Schauspieler, die das Stück schon seit länger nicht mehr gespielt haben mochten, wiederherzustellen. Es geht aus diesen mühsamen Erklärungsversuchen genügend hervor, wie unbefriedigend das Stück in seiner jetzigen Gestalt auf den heutigen Leser wirkt. Es ist, was auch einzelne enthusiastische Bewunderer sagen mögen, das am wenigsten gelesene Drama des Dichters. Es giebt noch ein anderes Stück dieses Namens, welches jedenfalls früher und ganz im academischen Geiste und im Charakter eines Lustspiels geschrieben und von Dyce neuerdings veröffentlicht worden ist. Es hat auf Shakespeare kaum eingewirkt, da er Alles, was etwa mit seinem Stück darin übereinstimmt, auch bei Plutarch und Lucian finden konnte. Auch Paynter, in seinem Palace of Pleasure hat die Geschichte des Timon behandelt.

Macbeth und Lear sind die beiden letzten der hierher gehörenden Tragödien des Dichters. Sie zählen unzweifelhaft zu seinen gereiftesten Werken. King Lear wird mit Recht als seine gigantischeste Dichtung gerühmt. Sie steht in Bezug auf Tiefe und Weite der ethischen Weltanschauung dicht dem Hamlet zur Seite. Das, was die Grundlage der ganzen Kultur bildet und diese mit der Natur auf's Engste verknüpft, die Familie und der Staat, mit den dem Einzelnen aus dem Verhältniß zu beiden erwachsenden Pflichten und Rechten, bildet den

Gegenstand ihrer Darstellung. Aus ihnen und von dieser Grundlage aus hat Shakespeare die mächtige Handlung derselben entwickelt. Schon in Julius Cäsar, Macbeth, Hamlet und anderen Stücken bezieht der Dichter die über die sittlichen Gewaltthaten, Frevel und Entartungen empörten Elemente der physischen Natur in seine Darstellung mit ein, hier ist dies in ungleich bedeutenderem Umfange, mit ungleich größerer Wirkung geschehen. Man hat gegen den Hauptcharakter freilich Manches einzuwenden gehabt. Einige haben gemeint, daß Lear schon von Anfang an wahnwitzig, andre wenigstens, daß er bis zum Kindischen thöricht, in beiden Fällen aber unzurechnungsfähig, daher auch nicht tragisch berechtigt sei. Doch nicht nur, daß Shakespeare hierin der Sage gefolgt ist, und theils der Bedeutung vertraute, die diese in der Phantasie seiner Zeit schon gewonnen hatte, theils derjenigen, welche sie in seiner tief symbolischen Darstellung noch gewinnen mußte, verdient dieser Charakter auch eine wesentlich andre Beurtheilung. Lear ist ohne Zweifel eine groß und edel beanlagte Natur, von dem Gefühl des Herrschers und Vaters und dementsprechend von dem Bedürfniß nach Ehrfurcht und Liebe auf's Tiefste erfüllt. Obschon er aus dem natürlichen Antriebe seiner wohlmeinenden, edlen Natur die Pflichten, die ihm aus diesen Verhältnissen erwuchsen, im Allgemeinen erfüllt haben mochte, so hatte er eigentlich doch immer nur ein deutliches Bewußtsein von den ihm daraus erwachsenden Rechten gehabt, deren Beobachtung er mit Eifersucht überwachte. Gewöhnt, sich keinen Wunsch zu versagen, will er sich nun auch noch die Liebe und den Dank vorausnehmen, zu dem, wie er meint, die Kinder nach dem Tode des Vaters diesem für die Wohlthaten verpflichtet sind, die er ihnen als Erbe hinterläßt. Er greift mit dieser Vorausnahme gewissermaßen in ein Recht der Natur ein. Er will das als Recht ertrotzen, was sie im günstigen Fall nur freiwillig und nach dem gewöhnlichen Gange der Dinge auch erst dem Todten gewährt. Der Narr nennt allerdings auch dieses Verfahren noch eine Thorheit, aber diese Thorheit, die dem Gefühle und dem Bedürfniß der Liebe entsprungen, ist mehr noch als das, sie wird zugleich ein Verhängniß. Wie sie die Folge der Verblendung ist, in der Lear sein ganzes Leben befangen war, bringt sie ihm nun auch diese und die durch sie angehäufte Schuld zu deutlicherem Bewußtsein, führt sie die tragische Entwicklung derselben herbei. — Lear erschien 1608 in zwei Quart-

ausgaben. Verschiedene Stellen in den Wahnsinnsäußerungen Edgar's weisen auf eine 1603 erschienene Schrift, Harsnet's Discovery of popisch impostors hin, gegen Ausgang des Jahres 1606 wurde das Stück in Whitehall zur Aufführung gebracht. Ja, das 1605 erschienene ältere Stück: „Die ächte Chronik-Historie von König Leir und seinen drei Töchtern" dürfte wohl ebenfalls durch den Nachsatz „wie sie in jüngster Zeit wiederholt aufgeführt worden ist", auf das Shakespeare'sche hinweisen, mit dem es nichts gemein als den Stoff hat. Wahrscheinlich ist es dasselbe Stück, welches schon 1594 erwähnt wird. Möglich, daß Shakespeare es kannte, aber entnommen hat er ihm nichts, er folgte vielmehr lediglich Holinshed's Chronik und für die Geschichte Gloster's und seiner Söhne Sidney's Arcadia. Seine Phantasie und sein Geist thaten das Uebrige, was freilich fast Alles ist.

Für Macbeth, welcher erst 1623 zum ersten Male im Druck erschien, aber 1610 bereits aufgeführt wurde, ist ebenfalls Holinshed (History of Scotland) Quelle gewesen. Selbst die Hexen fanden sich hier schon vor. Die Gewalt dieses Dramas beruht nicht nur auf der Größe des Vorwurfs und dessen Ausführung, sondern auch darauf, daß wie in Othello und Hamlet auch hier das psychologische Interesse ganz in dem dramatischen aufgeht und Gemüth, Phantasie und Geist gleichmäßig davon ergriffen werden. Diese Tragödie, deren Haupthebel die Herrschsucht, ist zugleich das ergreifendste Gemälde der Entwickelungsgeschichte des Verbrechens in einer groß und edel angelegten Natur. Sie gehört, besonders in ihrer ersten, größeren Hälfte, zu den großartigsten Schöpfungen des dichterischen Geistes.

Die Lehren, welche Shakespeare durch Hamlet den Schauspielern ertheilt, sind allgemein als unumstößliche Grundsätze anerkannt worden. Sie enthalten freilich noch nicht das ganze dramaturgische Glaubensbekenntniß des Dichters, da es nur einige beiläufig hingeworfene Bemerkungen sind; aber sie geben doch einen deutlichen Begriff von demselben. Sollte der Mann, der so tief, klar und einsichtsvoll über das Wesen der einen Kunst, die er ausübte, nachgedacht hat, sich bei derjenigen, welche seinen eigentlichen Lebensberuf bildete und in welcher er Meister war, ganz blind dem ihm angeborenen Genie überlassen haben? Es giebt keine unwahrscheinlichere, willkürlichere Annahme, und dennoch ist sie noch heute ziemlich verbreitet. Er, dessen Werke voll der tiefsten Betrachtung fast aller menschlichen Lebensverhältnisse sind,

der selbst in den Spielen der Laune, des humoristischen Uebermuths noch immer die klarste Besonnenheit zeigt, der selbst noch das Einzelste auf das Ganze bezieht, soll gleichwohl bei seinen Arbeiten planlos, ohne bestimmte Ziele, ohne Grundsätze und Grundgedanken verfahren, und alles, was darin hiergegen zu sprechen scheint, immer nur das Werk des bloßen Zufalls, das unmittelbare Product willenloser Eingebung sein. Obschon Shakespeare in der gedachten Scene nur eine einzige Andeutung über sein poetisches Schaffen gemacht, gewährt sie doch *einen* Einblick auch in diesen Theil seiner Kunstanschauung. Nach ihr war ihm nämlich der Zweck des Schauspiels hauptsächlich darin gelegen, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt. Auch war es vor Allem wohl *seine* Zeit, *seine* Nation, ihre Rasse und die ihr eigenthümlichen Individualitäten, die er, wie sie allein seiner Beobachtung unmittelbar vorlagen, zur Darstellung bringen wollte, immer aber nur, weil er die Natur des Menschen und seines Schicksals überhaupt in einer bestimmten Weise durch sie zu veranschaulichen gedachte. Man hat immer an ihm die erstaunliche, von keinem Dichter übertroffene Fähigkeit bewundert, die verschiedensten Menschen, indem er sie vorzugsweise von einer bestimmten Seite darstellt, doch jederzeit in der *ganzen* Fülle ihrer individuellen Besonderheit zur Erscheinung zu bringen und, indem er diese in ihrem innersten Kern erfaßt, sie aus diesem heraus in der allseitigsten Beziehung zu ihren Lebenslagen empfinden, sprechen und handeln zu lassen. Nicht minder bewundernswerth aber ist, wie er die individuelle Besonderheit der verschiedensten Menschen in jeder seiner verschiedenen Dichtungen zugleich auf das Zwangloseste auf ein bestimmtes Grundverhältniß der menschlichen Natur zum Leben und zum Weltzusammenhange zu beziehen und in die durch den davon abgezogenen Grundgedanken bedingte Beleuchtung zu rücken und hierdurch die Natur des Menschen überhaupt in einer bestimmten, auf sein Schicksal bezogenen Weise zur Erscheinung zu bringen verstand. Mit dieser eigenthümlichen Tiefsinnigkeit und Lebensfülle der Darstellung verband er aber zugleich eine Breite der Lebensanschauung, daß es scheint, als ob die Individualitäten, Lebensverhältnisse und Zustände aller Nationen und Zeiten offen vor seinem Blicke gelegen hätten und er jeder und jedem von ihnen bis ins innerste Herz,

bis auf den letzten Grund ihres Daseins geblickt habe. Doch tritt noch ein Anderes hinzu. Diese verschiedenen Menschen, so sehr sie den Eindruck der vollsten individuellen Besonderheit machen, so daß sie gleichsam unmittelbar der Natur und Geschichte entnommen oder ihnen doch Zug für Zug bis ins Kleinste nachgebildet zu sein scheinen, sind zuletzt doch immer nur seine Geschöpfe und sich hierdurch wieder so innig verwandt, daß an ihnen nichts so sehr in Erstaunen setzt als ihre Originalität und Eigenthümlichkeit, die ihresgleichen kaum hat und uns doch zugleich so vertraut ist, so überzeugend auf uns wirkt. Wie ähnlich auch der Natur sind sie zugleich von allem, was sich in ihr darbietet, wieder so grundverschieden und in dieser Verschiedenheit so mit ihr überall übereinstimmend, daß man sie für die Producte einer zweiten Natur erklärt und den Dichter in seinem poetischen Schaffen mit dieser verglichen, ja ihr gleichgestellt hat. Daher man z. B. von seinen Römern hat sagen können, daß kein Dichter sie wahrer gezeichnet, obschon sie doch eigentlich nur ächte Engländer seien. Ja, ein geistvoller Literarhistoriker unserer Tage hat sogar zu behaupten gewagt, die Menschen Shakespeare's gehörten trotz ihrer außerordentlichen individuellen Verschiedenheit alle derselben Familie an. Gut oder schlecht, roh oder zart, geistreich oder beschränkt, habe ihnen Shakespeare allen nur einerlei Art von Geist gegeben, und dieser sei sein eigener. Er habe aus ihnen allen Leute gemacht, die ganz unter der Herrschaft der Einbildungskraft stehen und wie des Willens und der Vernunft beraubt, ohne Sittlichkeit und Gewissen nur von den Antrieben ihrer Natur im Guten und Bösen bewegt werden und, sich dabei hart gegeneinander stoßend, dem Auge einen Einblick in das Innerste der Natur und das geheimste Wesen des Menschen verstatten. Denn dieses Ueberwiegen der Einbildungskraft soll, nach Taine, wie gegen Ende des 16. Jahrhunderts der charakteristische Grundzug der englischen Rasse, so auch derjenige Shakespeare's sein. Wenn dies aber vielleicht für Dichter, wie Webster und Ford und selbst für Beaumont und Fletcher in beschränktem Umfang richtig wäre, wie es in diesem wohl auch auf die Zeit, nicht aber blos auf England und die englische Rasse anwendbar ist, so ist es dies doch nicht für Shakespeare. Obschon auch er solche Naturen vielfach zur Darstellung gebracht hat, fehlt es seinen Dichtungen doch ebenso wenig wie seiner Zeit an Gestalten, welche die Eigenschaften der Besonnenheit, der

Vor- und der Umsicht und eine Zurückhaltung, eine Feinfühligkeit des Gewissens zeigen, die kaum übertroffen ist. Shakespeare erhebt sich gerade durch die tief ethische Grundlage seiner poetischen Weltanschauung über alle Dichter seiner Zeit und über die meisten Dichter aller Zeiten; er ist uns gerade hierdurch, zugleich aber auch durch das Vermögen, jede seiner der eigenen Zeit abgelauschten Gestalten in ihrem allgemein menschlichen Kern zu erfassen und uns damit in das eigene Herz, das eigene Gewissen, das eigene Leben zu greifen, uns in unserem eigenen Innersten zu treffen, zu rühren, zu erheben und zu erschüttern, ein Rathgeber in fast allen Verhältnissen, das Maß für die sittliche Beurtheilung derselben, der Prophet und Offenbarer unserer Schicksale und der geheimsten Lebensräthsel. Es ist eben dies, wodurch er sich aus der Enge der Anschauungen seiner Zeit zu befreien gewußt und weit über den Gesichtskreis derselben erhoben hat; wodurch er so vertraut zu uns spricht, als ob er mit uns und in unseren eigenen Verhältnissen geboren wäre, und wodurch er, obschon in der Form seines Dramas den Forderungen der Bühne heute nicht mehr entsprechend, uns doch für den größten Dramatiker der ganzen neueren Zeit gilt. Es ist eben das, was ihm mit einem Wort seine über Zeit und Nationen hinausreichende universelle Bedeutung giebt.

Wenn die Phantasie bei Shakespeare vorherrscht, wenn seine Werke sich vor allem an diese wenden, so geschieht es doch nur in dem Umfange, als es in der Aufgabe der Kunst und der Dichtung liegt. Die übrigen Kräfte des Geistes waren an seinem poetischen Schaffen darum nicht minder betheiligt, und an Werken, welche es wesentlich mit der Darstellung der sittlichen Seite des Menschen zu thun haben, wie die Tragödie, hat es ihm nie an sittlichem Interesse gefehlt. Shakespeare ist ein tief ethischer, aber freilich er ist kein moralisirender Dichter. Seine Stücke laufen nie auf einen moralischen Gemeinplatz hinaus. So reich dieselben auch an Betrachtungen über die moralische Natur des Menschen und über seine sittlichen Verpflichtungen sind, so tritt doch die ethische Bedeutung derselben hauptsächlich erst aus den Verhältnissen hervor, in welche bei ihm die Charaktere und Handlungen zu einander gebracht sind, aus ihrer Verknüpfung und ihrem Zusammenhange, sowie aus der Wirkung des Ganzen. So sind in Richard III. fast alle Charaktere von der tiefsten sittlichen Verdorbenheit ergriffen; Gewissenlosigkeit ist der entscheidendste Grundzug derselben, und doch

greift der Dichter kaum noch in einem anderen Stücke mächtiger als hier in das Gewissen des Hörers, doch ist in keinem die sittliche Ordnung, welche die Welt des Geistes beherrscht, von ihm je mächtiger zur Darstellung gebracht worden.

Shakespeare wurde aber ebensowenig dogmatisch, so oft er auch das Gebiet religiöser Anschauungen betrat. Er ergriff dieselben mit derselben Freiheit wie jede andere Lebenserscheinung und mit der Achtung, welche ihr nach ihrer Bedeutung gebührte, aber er trat nie unmittelbar für eine derselben ein. Er maßte sich niemals an, Aufschlüsse über etwas zu geben, was jenseits der menschlichen Erfahrung liegt. Das Schicksal des Menschen, einen so wichtigen Gegenstand es in seinen Darstellungen bildet und einen so hohen Werth er darauf in dieser auch legt, kommt immer nur soweit für ihn in Betracht, als es sich schon in dem diesseitigen Leben erfüllt. Höchstens hat er die Unsicherheit, in der sich der Mensch, nach seiner Natur, abgesehen vom Glauben, über das Jenseit befindet, mit in den Kreis seiner Darstellung einbezogen. Einen tiefgreifenden Gegensatz bilden in diesen Beziehungen aber diejenigen Darstellungen, bei denen er sich auf dem Boden der tragischen Weltanschauung bewegt, von denen, die sich auf dem der komischen Weltanschauung entwickeln. Shakespeare schränkte dieselben nämlich nicht, wie Taine es anzunehmen scheint, auf die Charaktere ein, ihm war — und hierin stimmte er, vielleicht ohne es zu wissen, mit Aristoteles überein — die Handlung das Wesentliche, die Handlung, insofern sie sich nicht nur aus der Verschiedenheit und Eigenthümlichkeit des Charakters der Menschen und ihren einander widerstrebenden Willensentschlüssen, sondern zugleich, wie im Leben, unter dem sie mit bedingenden Einflusse des ursächlichen Zusammenhanges der Dinge überhaupt entwickelt. Das Verhältniß des Menschen zur Welt und zum Weltganzen und des ursächlichen Zusammenhanges beider bildet daher bei ihm erst den vollen und wesentlichen Gegenstand der Darstellung. Es ist wohl in seinen Stücken das Gewicht bald mehr auf das eine oder andere gelegt, und in einigen derselben möchte es sogar scheinen, als ob er die Handlung doch nur aus den Charakteren entwickelt hätte; in den Werken seiner Blüthezeit und Reife jedoch stellt sich die Handlung immer nur in der Form eines derartigen Weltbildes dar. In keinem hat aber der Dichter so bestimmt auf jenes Verhältniß hingewiesen als in Hamlet, wo er

wiederholt die Abhängigkeit des menschlichen Wollens und Handelns von dem betont, was er hier die Fügungen des Zufalls in dem nothwendigen Zusammenhange der Dinge nennt. Auf der Auffassung und Darstellung dieses Verhältnisses und der daraus entspringenden Verknüpfungen beruht eben das, was man die Weltanschauung dieses Dichters zu nennen pflegt. Sie ist in jedem Stück insofern eine andere, als es in jedem eine besondere Seite, einen besonderen Theil dieses Verhältnisses zu veranschaulichen gilt. Doch giebt es für ihn noch überdies einen doppelten Standpunkt, von denen jeder eine andere Art der Betrachtung von Menschen und Dingen bedingt: den komischen und den tragischen. Obschon Shakespeare trotz der Forderung der Puristen sehr häufig ernste und heitere Elemente, und zwar in den stärksten Gegensätzen miteinander verband, was ohne Zweifel ebensowenig aus Unkenntniß ihrer Forderungen, als aus Unfähigkeit, diesen zu entsprechen, geschah, da sie in einzelnen Fällen von ihm ja beobachtet worden, so hielt er doch fast durchgehend fest an diesem Gegensatze des Komischen und des Tragischen, und nur im Cymbeline und in dem Wintermärchen scheint er den Versuch gemacht zu haben, auch noch sie miteinander zu verbinden, ein Versuch, der dann aber nicht ganz glücklich gelöst worden wäre. Schon als Humorist mußte Shakespeare die Verbindung des Ernsten und Heiteren lieben. Er wußte, daß der Contrast beider eine Quelle ganz eigenthümlicher poetischer Schönheiten sei, daß eins das andere in seinen ästhetischen Wirkungen verstärken und also auch eine ganz eigenthümliche Art des Tragischen und des Komischen aus ihm entspringen könne. Er hielt aber zugleich dafür, daß die Wirkung eines Kunstwerks eine einheitliche, daher auch entweder eine komische oder eine tragische sein müsse und das Heitere dem Ernsten nur in solcher Art beigemischt werden dürfe, um im Ganzen entweder eine nur komische oder nur tragische Wirkung hervorzubringen. Dies war nur möglich, falls sich selbst noch das Ernste unter den komischen, das Heitere unter den tragischen Gesichtspunkt stellen ließ, was allerdings unter Umständen der Fall ist und von Shakespeare immer erstrebt, wenn auch vielleicht nicht immer in voller Reinheit erreicht worden ist. Denn nicht immer ist es leicht, ihm unbeirrt in dieser Auffassung zu folgen, was, wie wir gesehen, zu einer schwankenden Beurtheilung einzelner Charaktere und Scenen in seinen Stücken geführt hat. Er erreichte es überhaupt nur dadurch, daß er

die Welt in der Tragödie nur unter dem *sittlichen*, in der Komödie lediglich unter den der *praktischen Zweckmäßigkeit* stellte. Wenn er das Unsittliche in den Kreis der komischen Behandlung zog, geschah es nur wegen der mit ihm etwa verbundenen praktischen Unzweckmäßigkeit; nur diese sollte von ihm in die komische Beleuchtung gerückt werden, daher seine komische Muse auch von jeder frivolen Behandlung des Sittlichen bewahrt blieb.

Man hat viel über die Regellosigkeit, die Verworrenheit, das Abspringende und den Mangel an Einheit in den Compositionen Shakespeare's geklagt. Taine, ein so großer Bewunderer des Dichters er ist, spricht trotz der einsichtigen Beurtheilung, die dieser auch hierin von einzelnen seiner Landsleute, besonders von Guizot, erfahren, seinen Werken sogar jede eigentliche Organisation und Entwicklung, jede tiefere und allmählich vorbereitende Motivirung ab. Nach seiner Meinung habe Shakespeare sich begnügt, einen chronikalischen Bericht oder eine Novelle beliebig in Scenen und Acte zu theilen und diesen dann einzeln die dialogisch-dramatische Form zu geben. Nichts ist jedoch irriger. „Shakespeare — hatte Guizot dagegen sehr richtig gesagt — hat nichts ohne Kunst geschrieben. Er hat jedoch seine eigene gehabt; man muß sie in seinen Werken entdecken, die Mittel erforschen, deren er sich dabei bediente, und die Ziele, die er erstrebte". Shakespeare's Compositionsweise war allerdings eine von der des classisch-academischen Dramas völlig verschiedene. Es gab keine fertige Schablone für ihn, nach welcher er hätte arbeiten können, da er die Form stets aus der Idee, welche ihn leitete, und aus dem Stoffe, durch den er sie zu veranschaulichen gedachte, in einer durch sie bedingten Weise zu entwickeln strebte, wie die Seele den Leib; daher auch die Form der verschiedenen Dramen des Dichters sehr von einander abweicht. Zwei Hauptformen habe ich aber doch schon hervorheben können. Die eine war dadurch bedingt, daß er das Hauptgewicht seines Grundgedankens in die Persönlichkeit eines oder auch zweier Individuen legte. So reich er auch noch in diesem Falle die Handlung gestalten mochte, so war dann doch alles auf diese Persönlichkeiten als den gemeinschaftlichen Mittelpunkt bezogen. Dies ist z. B. in Othello, Hamlet, Coriolan, Macbeth, Richard III., Romeo und Julia der Fall. In anderen Stücken liegt dagegen der Schwerpunkt der Darstellung außerhalb seines Stücks, in der Seele des Dichters selbst. Alles, wie lose es auch zum Theil äußerlich miteinander verbunden erscheint, wie ge-

trennt es nebeneinander herläuft, ist hier innerlich durch den den Dichter bei seiner Gestaltung leitenden Grundgedanken, der sich in allen Theilen in mannigfaltiger Weise darlegt, verbunden. Beispiele dafür sind: Der Kaufmann von Venedig, Viel Lärm um Nichts, Heinrich IV., Was ihr wollt u. s. w. Wobei es aber geschehen kann, daß eine Persönlichkeit Alles an Bedeutung, wie in Lear, so überragt, daß die anfangs getrennt nebeneinander herlaufenden Begebenheiten sich allmählich zu einer einzigen miteinander verschränken und in dieser auslaufen. Der den Dichter leitende Grundgedanke ist aber niemals ein abstracter; er geht vielmehr stets ganz unmittelbar aus einem bestimmten Verhältniß des Menschen zur Welt hervor, welches der Dichter in möglichst reicher und bedeutender Weise in einem bald mehr, bald weniger complicirten Vorgange zur Darstellung zu bringen bemüht ist. Es wird in seinen besten Werken kaum eine Scene, eine Figur, einen Zug geben, der nicht irgendwie dazu in Beziehung steht. Insofern ist in ihnen nichts Zufälliges, Willkürliches oder Disparates. Es ist eine müßige Frage, ob der Dichter auch alle diese Beziehungen im Einzelnen beabsichtigt, ob er um sie alle auch nur gewußt habe? Von der Absicht im Ganzen erfüllt, wird er sich in Bezug auf das Einzelne seinem Ingenium, seiner Phantasie wohl haben überlassen können. Hier mag Bewußtes und Unbewußtes, wie in jedem ächten Kunstwerke, vielfach durcheinander und zusammen geflossen sein.

Allein dieser inneren Einheit entspricht bei ihm nicht immer die äußere, der inneren strengen Folgerichtigkeit des Zusammenhangs und der Motivirung nicht immer die Wahrscheinlichkeit im äußeren Zusammenhang der Begebenheiten. Hier stört manches Unverbundene, manches Sprunghafte, manches Disproportionale in den Verhältnissen der einzelnen Theile, manche den äußeren Zusammenhang unnöthig unterbrechende Episode. Ob der Dichter dies nicht noch mehr oder ganz hätte vermeiden sollen, ist eine Frage, die wohl aufwerfbar ist. Jedenfalls ist es das, was uns heute die unveränderte Darstellung seiner Werke so sehr erschwert. Wer wie in dem academischen Drama das architektonische Kunstprincip der dramatischen Composition zu Grunde gelegt sehen will, wird an Shakespeare's Dramen, ihrer äußeren Form nach, Manches auszusetzen finden. Wer aber, wie er, der freien malerischen Schönheit huldigt, deren Princip von der Natur und dem lebendigen Zusammenhange und Wechselwirken ihrer Er-

scheinungen abgeleitet ist, den wird er in seinen bedeutendsten Werken selbst noch nach dieser Seite in hohem Maße befriedigen.

Denn das mächtige Gefühl für das Malerische ist ein weiteres die Werke dieses Dichters auszeichnendes und in der Entwicklung des Dramas epochemachendes Moment. Shakespeare dichtete, indem er für das Ohr schrieb, immer zugleich für das Auge. Wollte er doch immer nur den ganzen Menschen aus dem vollen Reichthum seiner Beziehungen, den vollen inneren und äußeren Zustand desselben zur Darstellung bringen. Ob er uns in der Mitternachtsstunde auf die unheimlich ins Meer hinausragende Klippe des Walls von Helsingör oder auf das von Lebenslust überfließende Fest der Capulets in Verona, ob auf die neblige Haide, wo der siegreiche Macbeth den ihn versuchenden Hexen begegnet, oder in die duftigen von Mondschein übergossenen Gärten der Porzia nach Belmont versetzt, wo Lorenzo und Jessica liebedurstig die Töne der Musik in sich saugen, ob wir mit Titania den Tänzen der Elfen in betäubender Sommernacht lauschen oder mit Jachimo im Dämmerlichte des traulichen Schlafgemachs vor der in der Blüthe der Unschuld prangenden Schönheit der schlummernden Imogen stehen — immer fühlen wir uns ganz in die Situation, welche der Dichter darstellen wollte, versetzt, ganz von der ihr eigenthümlichen Atmosphäre umwoben. Shakespeare war sein eigener Decorationsmaler. Die damals so ärmlichen Mittel der Bühne hätten ihm doch nicht genügt, und sein Publikum hatte genug Phantasie, um sich an seinen Worten genügen zu lassen. Er hat dem Drama erst das dramatische Colorit, die malerische Stimmung gegeben, in einer Mannichfaltigkeit und Vollendung, die noch nicht übertroffen worden ist, wenn die, welche hierin bei ihm in die Schule gingen, auch neue Farben und Töne hinzugebracht haben.

Im letzten Decennium des 16. Jahrhunderts scheint Shakespeare die Londoner Bühne völlig beherrscht zu haben. Von da an wurde ihm der Beifall des Publikums von andern bedeutenden, wenn ihm auch in fast allen Beziehungen untergeordneten Talenten streitig gemacht. Der Einfluß, den er auf sie und die unmittelbar nachlebenden Dichter ausgeübt, war ein ganz außerordentlicher, wenn sie sich auch alle nur an die einzelnen großen Eigenschaften seiner Werke hielten und für die Bedeutung derselben im Ganzen so gut wie kein Verständniß besaßen.

Schon früh arbeitete Shakespeare darauf hin, den Wohlstand und das Ansehen seiner Familie zu heben. Hiermit hängt es ohne Zweifel zusammen, daß er (1597) seinen Vater veranlaßte, den Streit mit den Lamberts, seinen Verwandten, wegen des ihnen verpfändeten Guts wieder aufzunehmen, wozu er ihm vielleicht sogar das Geld noch vorgestreckt hat. Aus gleichem Grunde sehen wir ihn gleichzeitig um die Wappenverleihung an denselben bemüht. In diesem Jahre erwarb er auch nachweislich in Stratford das Grundstück New-place. Ob er, wie man behauptet, die Mittel dazu der Liberalität des Grafen Southampton verdankte, ist mindestens ungewiß. Seit dieser Zeit findet sich sein Name öfter in den Acten seiner Vaterstadt vor. Alle Nachrichten dieser Art legen Zeugniß für die Geschäftsumsicht des Dichters ab, entsprechen aber nicht sämmtlich dem Begriffe hoher und vornehmer Denkungsart, die man von ihm aus seinen Schriften gewinnt. So ließ er z. B. eine Forderung von £ 1. 16 sh. für Salz von einem anscheineud dürftigen Manne gerichtlich eintreiben. Auch nahm er im Gegensatz zu seinem königlichen Kaufmann Antonio für ausgeliehene Gelder den hohen Zins von 10%, was damals zwar gesetzlich war, aber von Vielen für Wucher gehalten wurde. Aus dem Jahre 1602 liegen urkundliche Nachweise von drei neuen Grundstückserwerbungen in Stratford vor. 1605 erwarb er die Hälfte der Stratforder Zehnten. In diesem Jahre findet sich Shakespeare noch unter den Darstellern des Volpone verzeichnet. Es ist der letzte Nachweis dieser Art über ihn. Auch ist es nicht unwahrscheinlich, daß er den Schauspielerberuf früher als den Londoner Aufenthalt aufgab und seine Uebersiedlung nach Stratford erst allmählich erfolgte, so daß er längere Zeit abwechselnd einen Theil des Jahres in Stratford, den anderen in London verbracht haben mag. Es ist ungewiß, wann er sich von London und ob er sich dann ganz von der Bühne zurückzog. Noch 1612 erwarb er daselbst ein Haus.

In Stratford hatte sich inzwischen Vieles verändert. Der fröhliche Geist, der es zur Zeit seiner Kindheit und Jugend belebte, hatte einer strengen, puritanischen Enthaltsamkeit weichen müssen. Selbst Shakespeare's Familie war von diesem neuen Geiste ergriffen. Sein Dichterruhm konnte daher seinem bürgerlichen Ansehen daselbst nur wenig nützen. Auch sehen wir ihn, obschon man sich gelegentlich seines Einflusses in London bediente, mit keiner der städtischen Ehrenstellen

betraut. Er mußte in der That auf seinen Dichterruhm sehr Verzicht geleistet haben, um sich unter diesen Verhältnissen in Stratford wohl fühlen zu können. Ganz war aber die Verbindung mit seinen poetischen Freunden nicht abgebrochen. Noch kurz vor seinem Tode scheint er von Ben Jonson und Drayton besucht worden zu sein. Man hatte es sogar mit seinem Tod in Verbindung gebracht, insofern er an den Folgen der mit ihnen getheilten Tafelfreuden gestorben sein sollte. Halliwell hat jedoch dargethan, daß er an einem contagiösen, wahrscheinlich typhösen Fieber gestorben ist. Dieses Ereigniß fand am 23. April 1616, seinem muthmaßlichen Geburtstag und scheinbar dem Todestage des Cervantes statt. Letzterer starb allerdings ebenfalls am 23. April 1616 — die Zeitrechnung war aber damals in Spanien eine andere als in England, dort rechnete man noch nach dem alten, hier nach dem neuen Stil. Cervantes starb demnach 10 Tage später als Shakespeare.

Shakespeare's Testament hat wegen der seltsamen Bestimmung, die es in Bezug auf seine Gattin enthält (er vermachte derselben nichts als das zweitbeste Bett), viel von sich reden gemacht. Man fand darin eine neue Bestätigung des mißlichen Verhältnisses beider Gatten. Dies ist zu weitgehend. Knight hat nachgewiesen, daß Shakespeare's Wittwe einen gesetzlichen Anspruch auf den Nachlaß ihres Gatten besaß und daß dieses Vermächtniß daher nur als ein darüber noch hinausgehendes Legat, als ein Andenken an den Verstorbenen zu betrachten war. Den Affectionswerth dieses Geschenks kennen wir nicht. Im Ganzen war Shakespeare's letzter Wille hauptsächlich darauf gerichtet, eine Art Fideicommiß für seine Familie zu gründen. Die Fürsorge für den Bestand und das Ansehen derselben sollte jedoch nur eine kurze Wirksamkeit haben. Des Dichters einziger Sohn war schon zwanzig Jahr vor ihm gestorben. 1623 folgte ihm seine Gattin, 1649 seine älteste, seit 1607 mit dem Arzte Hall verheirathete Tochter, der ihr bereits 1635 im Tode vorausgegangen war. Judith, die zweite Tochter des Dichters, welche sich nur wenige Wochen vor dem Tode desselben mit dem Weinhändler Quiney vermählt hatte, segnete 1661 das Zeitliche. Mit Elizabeth Bernard starb 1669 aber bereits die Nachkommenschaft des großen Dichters aus.

Die Zeit verlor in Shakespeare ihren größten Geist. Gleichwohl lassen sich so gut wie keine Spuren von dem Eindruck entdecken, den

dieses Ereigniß damals hervorbrachte; das schöne Denkmal, das ihm Ben Jonson in dem Gedichte To the memory of my beloved Master William Shakespeare and what he left us gestiftet, ist erst 7 Jahre nach dessen Tode geschrieben worden, da es unter dem Bilde des Dichters erschien, welches die erste Folioausgabe, vom J. 1623, ziert. Diese Ausgabe selbst ist ein noch schöneres Denkmal, welches ihm von seinen beiden früheren Collegen und Freunden, Hemminge und Condell, errichtet wurde, die sich hierdurch ein großes, nie genug anzuerkennendes Verdienst um die Nachwelt erworben haben.*) Denn in dieser Ausgabe erschienen zum ersten Male die folgenden Stücke gedruckt, die sonst vielleicht dem Untergange verfallen gewesen sein würden: The comedy of errors; The two gentlemen of Verona; All's well, that end's well; As you like it; What you will; The tempest; Measure for measure; Cymbeline; The winter's tale; Henry VI.; King John; Macbeth; Othello; Timon; Julius Caesar; Antonius and Cleopatra; Coriolanus; Troilus and Cressida; Henry VIII. — Ben Jonson sagte übrigens noch an anderer Stelle (in seinen Discoveries „De Shakespeare nostrat.") von diesem: Er war ein Ehrenmann, offen und frei, mit außerordentlicher Phantasie begabt, voll trefflicher Gedanken und feiner Ausdrücke, die ihm mit solcher Leichtigkeit zuflossen, daß es manchmal nöthig gewesen wäre, denselben Einhalt zu thun. Er besaß einen glänzenden Witz, aber nicht ganz die Macht, ihn zu

*) 1632 folgte die zweite, 1663 die dritte und 1685 die vierte Folioausgabe. Die erste Oktavausgabe der Gesammtwerke ist die von Rowe, 1709. Es war zugleich der erste Versuch einer kritischen Textrevision. Diese Aufgabe wurde mit besserem Erfolg 1725 von Pope weiter fortgesetzt. Ihm folgten auf diesem Wege: 1733 Theobald, 1747 Warburton, 1753 Blair, 1765 Samuel Johnson. Ein entschiedener Fortschritt zeigte sich in den 1768 und 1773 erschienenen Capbell' und Johnson-Steeven'schen Ausgaben. Von den unzähligen späteren seien Malone, 1790; Reed, 1803; Collier, 1842; Hazlitt, 1851; Halliwell, 1852; Knight, 1857; Dyce, 1875; Clark and Wright, 1863; die Variorum Edition von Furness, Philad. 1871; und die kritische Ausgabe von Delius, Elberf. 4. Aufl. 1876, hervorgehoben. Die älteste deutsche Uebersetzung ist die von Wieland und Eschenburg von 1762—1806; die vorzüglichste die Schlegel-Tieck'sche von 1797 an, welche in der revidirten Ausgabe der Deutschen Shakespearegesellschaft, die den Ergebnissen der Textkritik entsprechende Verbesserungen und sehr werthvolle Einleitungen und Noten enthält.

zügeln. Aber er machte seine Fehler durch seine Vorzüge vergessen. Es war immer mehr an ihm zu loben, als zu verzeihen.

Die volle Bedeutung des großen Dichters wurde ebensowenig von seiner Zeit, wie von den zunächst folgenden Zeiten erkannt. Er überragte hierzu dieselben zu sehr. Heute aber verehrt, bis auf vereinzelte Ausnahmen, in ihm die Welt den Gipfel dessen, was das Drama aller Völker und Zeiten hervorgebracht hat, wie sich an dem Geist seiner Werke das dramatische Genie fast aller neueren bedeutenden Dramatiker entzündete.

VI.

Die zeitgenössischen und nachlebenden dramatischen Dichter Shakespeare's bis zum Ausbruch der Revolution in England.

Ben Jonson. — George Chapman. — Thomas Dekker. — John Marston. — Thomas Middleton. — Thomas Heywood. — Samuel Rowley. — Henry Porter, John Cook, George Wilkin. — John Fletcher und Francis Beaumont. — John Webster. — John Ford. — Philipp Massinger. — James Shirley. — William Rowley. — Richard Brome. — Cyril Tourneur, Nathanael Field, Thomas Randolph, William Cartwright, John Suckling, Thomas Nabbes u. A. — Masken. John Milton.

Von allen neben Shakespeare aufstrebenden dramatischen Dichtern gebührt Ben Jonson in mehr als einer Beziehung der erste Platz. Er begann nicht nur seine dramatische Laufbahn früher als die meisten von ihnen, er war nicht nur Shakespeare, so weit es nachweisbar ist, enger und länger als irgend ein anderer befreundet, er gehört auch unstreitig zu den größten und gefeiertsten Talenten der Zeit, indem er zugleich durch die Eigenart seines Geistes einen entschiedenen Gegensatz zu jenem größten Dramatiker bildet und hierdurch der Gründer einer ganz eigenen, neuen Richtung im Drama geworden ist. Dies hat zur Folge gehabt, daß er von Vielen weit überschätzt, ja Shakespeare ganz unmittelbar gegenübergestellt wurde, andererseits aber unter dem Ruhme, dem Glanze und der Bedeutung dieses letzteren, wie alle mit ihm aufstrebenden Talente, auch wieder zu leiden hatte; was aller-

dings erst in dem Maße mehr und mehr geschah, als jene Bedeutung mehr und mehr erkannt und gewürdigt ward.

Benjamin oder kurzweg Ben Jonson*) wurde am 11. Juni 1573 in Westminster zu London geboren. Sein Vater, der Geistlicher war und unter den Verfolgungen der Königin Maria sein ganzes Vermögen eingebüßt hatte, starb kurz vor seiner Geburt. Seine Mutter, die sich wahrscheinlich in bedrängter Lage befand, heirathete nur zwei Jahre später einen Maurermeister, der sich in einem bestimmten Umfange Ben's Erziehung mit annahm. Dieser wurde zunächst in eine Privatschule geschickt, dann in Westminster untergebracht, wo sich der berühmte Philologe Camden seiner aufs fürsorglichste annahm, dem er daher auch jederzeit eine lebhafte Dankbarkeit bewahrt hat. Ob er, wie Fuller behauptet, auch das John's College zu Cambridge bezog ist ungewiß. In seinen Schriften deutet nichts darauf hin. Es ist auch nicht ausgemacht, ob und wie lange er seinen Stiefvater in seinem Beruf unterstützt hat, obschon ersteres meist als eine erwiesene Sache behandelt wird. Ben Jonson war von einer überaus starken Constitution, groß und kräftig, dabei muthig und abenteuerlustig — es bedarf daher keines weiteren Grundes, seine Theilnahme an dem niederländischen Krieg zu erklären. Noch spät blickte er mit Genugthuung auf seine Thaten im Felde zurück, besonders auf einem jener damals im Kriege üblichen Zweikämpfe, den er bei jener Gelegenheit im Angesicht beider Heere zur Ehre der britischen Waffen siegreich durchfochten hatte. Auch nach seiner Rückkehr nach London, wo er sich nun sehr bald dem Theater und zwar dem Green curtain in Shoreditch, sei es auch als Schauspieler oder nur als play-wright zugewendet zu haben scheint, fand er, wennschon nur nothgedrungen, Gelegenheit, seine Tapferkeit zu erproben. Er ward in ein Duell verwickelt und hatte dabei das Glück und das Unglück, seinen Gegner, den Schauspieler Gabriel Spencer, zu tödten (1598), was ihn ins Gefängniß brachte

*) Whalley's Life und Notes in seiner Edition der dramatischen Werke des Dichters v. J. 1750. — Gifford, desgleichen in seiner Ausgabe v. 1816. — Cunningham, Notes in B. Jonson's Conversations with Drummond. — Hazlitt, Lectures on the dramatic literature of the age of Elizabeth. — Ulrici a. a. O. I. — Taine a. a. O. II. — Mezières, Contemporains et successeurs de Shakespeare, Paris 1864. — Graf Baudissin, Ben Jonson und seine Vorschule, so wie die Uebersetzungen Tieck's.

und sogar mit dem Galgen bedrohte. Ob sein in diese Zeit fallender Uebertritt zum Katholicismus mit seiner Begnadigung zusammenhängt, ist unbekannt. Kurze Zeit später verheirathete er sich.*) Das erste, uns von ihm bekannt gewordene Drama, Every man in his humour wurde 1598 im Globe-Theater zur Darstellung gebracht, und auch Shakespeare spielte darin. Es hat sich hieran die Anecdote geknüpft, daß dieser ihn gegen die Meinung seiner Collegen zuerst auf der Bühne eingeführt habe. Aber bereits im Jahre 1596 wurde das Stück auf dem Rose-Theater gespielt. Whalley und Gifford glauben, daß es zwei verschiedene Bearbeitungen waren und das ältere Stück in Italien spielte. Allerdings existiren zwei verschiedene Versionen davon. Da aber die Personen der ersten Quartausgabe (1601), die mir übrigens unbekannt ist, noch immer italienische Namen enthält und darin als Schauplatz der Handlung Florenz bezeichnet erscheint, so ist es noch fraglich, ob die Bearbeitung vor oder nach der ersten Aufführung im Globe-Theater stattgefunden hat.

Die Sittenschilderung war übrigens im Wesentlichen hier wie dort englisch. Es war immer schon London, das in der florentinischen Verkleidung zur Darstellung kam. Bei einem Stücke, dessen Werth fast nur in der Sittenschilderung liegt, würde die Uebertragung auf ein so völlig anders geartetes Land sonst wohl kaum denkbar gewesen sein. Dramatisch ist dasselbe von nur geringer Bedeutung. Es zerfällt in den ersten Acten in eine Menge nur lose miteinander verbundener Scenen. Erst im vierten Acte verknüpfen sich die dargestellten kleinen Vorfälle miteinander, in ziemlich künstlicher Weise jedoch. Die Entwicklung ist etwas unbeholfen. Unter den humours verstand der Dichter die schrullenhaften Auswüchse der Charaktereigenthümlichkeit, die das gesellschaftliche Leben der Zeit hervorbrachte und welche theils in vorgefaßten Meinungen, theils in der Mode- und Originalitätssucht wurzelten. Ben Jonson charakterisirt das Stück selbst folgendermaßen (Act III. Sc. II). Cob. What is that humour? Some rare thing, I warrant. Cash. Marry I'it tell thee, Cob. 'tis a gentlemanlike monster, bred in the special gallantry of our time by affectation; and fid by folly. Von den bizarren Käuzen, welche

*) Payne Collier in Memoirs of the principal actors etc. — glaubt schon 1594. 1599 starb ihm ein Sohn.

Jonson hier vorführt, ist unter anderem Brainwood, ein Diener, von der Marotte besessen, unter allerlei Verkleidungen Mystificationen und Verwirrungen herbeizuführen. Er übernimmt hierdurch gewissermaßen die Rolle, die der Dichter unsichtbar bei der Führung der Handlung zu spielen hätte, sichtbar in dieser selbst. Dies würde mit Humor und Satire ausführbar gewesen sein, erscheint aber hier als bloßer Nothbehelf, um nur die Handlung in Gang zu bringen und eine Verwicklung, sowie deren Lösung herbeizuführen. Die Vorzüge des Stücks liegen in der lebendigen Sitten- und Charakterschilderung und, wenn diese auch nicht immer eine dramatische ist, in der Kunst dieselbe wirkungsvoll in Scene zu setzen, wodurch der Schauspielkunst eine Menge neuer contrastirender und dankbarer Aufgaben gestellt wurden. Allein diese Lebendigkeit der einzelnen Scene kann über den Mangel an eigentlicher Handlung doch nicht ganz täuschen. Am bedeutendsten im dramatischen Sinne sind noch die Eifersuchtsscenen Kiteley's, von denen die eine (III. Act, II.) gewissermaßen ein komisches Seitenstück zu der berühmten Scene König Johann's mit Hubert bildet.

Der Erfolg dieses Stücks rief das 1599 ebenfalls auf der Shakespeare'schen Bühne erscheinende Gegenstück: Every man out of his humour hervor, dessen erster Druck 1600 erschien. Es zeigt viele Vorzüge des vorigen, ohne es doch in frischer Natürlichkeit zu erreichen. Daß auch in ihm die Personen wieder zum großen Theil italienische Namen haben, scheint für die spätere Ueberarbeitung jenes ersten Stücks noch zu sprechen. Mehr als in diesem ist hier noch die Handlung nur Mittel zum Zweck der satirischen Sittenschilderung. Die Aufnahme war eine sehr günstige. Ben Jonson begründete mit diesen Stücken das satirische bürgerlich-gesellschaftliche Lustspiel, die Sitten- und Charakterkomödie in England.

Obschon das Henslowe'sche Tagebuch annehmen läßt, daß Jonson zu dieser Zeit auch für diesen noch thätig war, so finden wir hier doch kein weiteres Stück mehr namhaft gemacht als die 1600 vor der Königin in Blackfriars von den Kappelknaben zur Aufführung gebrachten Cynthia revels.*) Der erste Druck ist von 1601. Es ist gegen die

*) Einige der damaligen Darsteller: Nath. Field, Th. Day, Unterwood und Rob. Baxter glänzten später als Schauspieler.

Verfeinerung und die Affectation der höfischen Sitten gerichtet. Asotus will Höfling werden und muß sich zu diesem Zwecke all die fremdländischen Moden anzueignen suchen, welche sich damals in das Leben des englischen Hofs eingeschlichen hatten. Er erlangt darin ein Stärke, daß ihm schließlich bei dem Turnier der Galanterie alle Höflinge unterliegen. Das Ganze schließt in der Art der höfischen Masken. Die Satire hat hier ein allegorisch-phantastisches Gewand angelegt. Schon in den früheren Stücken suchte der Dichter mehr, gewissen vom Leben abgezogenen Begriffen, in der Art der späteren Moralitäten, eine reale Gestalt zu geben, als daß er das volle individuelle Leben der Wirklichkeit unmittelbar zum Gegenstand der Nachahmung machte. Die Figuren haben hierdurch zum Theil einen maskenartigen Charakter erhalten. Von dem anmuthigen Scherz, dessen sich der Dichter dabei häufig fähig zeigt, mag die Einkleidung des Prologs ein Beispiel geben. Drei Kinder kommen, sich den schwarzen Mantel streitig zu machen, welchen der Darsteller des Prologs zu tragen pflegte. Endlich entscheidet das Loos. Während sich der glückliche Gewinner drapirt, nimmt eines der verlierenden Kinder die Gelegenheit wahr, den Inhalt des Stücks zu verrathen. Vergeblich suchen es die beiden anderen zu unterbrechen; sie fallen ihm in die Rede, sie halten ihm den Mund zu, der Kampf um den Mantel erneuert sich, wobei es nicht an satirischen Bemerkungen auf Dichter und Zuschauer fehlt. Dekker und Marston, die nach den Angaben Henslowe's bisher öfter mit Ben Jonson zusammen gearbeitet haben müssen, fühlten sich besonders getroffen davon, so daß sie sich dazu hinreißen ließen, eine dramatische Satire dagegen zu schreiben. Jonson, der davon Kunde erhielt, suchte sie zu beschwichtigen. Da dies nicht gelang, kam er ihnen mit seinem Poetaster zuvor, der ihrem nun nachhinkenden Angriffe im Histriomastix die Spitze abbrach. Marston und Dekker wurden darin als Crispinus und Demetrius dem Gelächter preisgegeben. Doch war dieses Stück in der Hauptsache gegen gewisse Schattenseiten des damaligen Militär- und Rechtswesens gerichtet, was Jonson auch noch von dieser Seite manche Ungelegenheit zuzog. Der Poetaster wurde 1601 ebenfalls von den königlichen Kapellknaben in Blackfriars gegeben. Der erste Druck ist von 1602.

In diesem Jahre schrieb Jonson auf Veranlassung Henslowe's auch die Zusätze zu Kyd's Spanischer Tragödie.

Die Thronbesteigung Jacobs I. gab ihm Veranlassung, eines jener allegorischen Festspiele zu dichten, welche man Masken nannte, und in denen er besonderen Ruhm erwarb. Sir Robert Spencer hatte ein solches bei ihm zu den Festen bestellt, mit denen er den Besuch des Königs zu feiern gedachte. Der Erfolg zog andere Bestellungen dieser Art nach sich. 1604 folgten The Penates, 1605 spielte sogar die Königin Anna selbst mit ihren Damen in Jonson's Masque of Blackness. Von hier an wurde er regelmäßig mit diesen Spielen betraut, bei deren Ausführung sich ihm Inigo Jones mit seinen Künsten verband.

Die Ungelegenheiten, welche der Poetaster ihm zugezogen, waren vielleicht Ursache, daß er sich für einige Zeit vom satirischen Lustspiel zurückzog und der Tragödie zuwendete. 1603 wurde sein Sejanus von der Gesellschaft des Globe-Theaters gegeben. Auch Shakespeare spielte darin und wird an erster Stelle genannt. Jonson hatte schon immer in seinen Stücken den Einfluß seiner gelehrten classischen Studien gezeigt. Allein er hatte dabei eine ganz volksthümliche Richtung eingeschlagen. Er trug dem Geschmack seiner Zeit dabei Rechnung und vermied es, sich allzu pedantisch den academischen Regeln unterzuordnen. Dies geschah auch noch jetzt. Obschon er sich dem Seneca, besonders in den ersten Acten, zu nähern gesucht, zeigt jene Tragödie doch eine größere Beweglichkeit der einzelnen Scene und einen gegen den Schluß hin steigenden Wechsel des Orts. Zwar spielt das Stück immer in Rom, gleichwohl hat jeder Act mindestens eine Verwandlung, der fünfte Act sogar zehn. Das Stück hatte aber nicht den gewünschten Erfolg. Es fehlt ihm der große tragische Zug, die elementare Gewalt der Leidenschaft, die individualisirende Kunst der Charakteristik, die malerisch stimmungsvolle Behandlung der Situation, an die man von den Tragödien Shakespeare's gewöhnt war und die diese so hinreißend machten. Gleichwohl hat man diese Tragödie etwas zu niedrig beurtheilt. Der Dichter entfaltet darin doch immer eine große Kenntniß der Seele und eine nicht zu unterschätzende Feinheit der psychologischen Motivirung. Der Charakter des Sejanus zeigt wahrhaft bedeutende Züge, und die große Scene im Senat, in der sich der Sturz desselben vollzieht, ist voll dramatischem Leben.

Der Conflict mit Marston und Dekker muß sich bald gegeben haben, da wir Jonson 1604 schon wieder an einem Werke des letzteren, dem Lustspiele Eastward-hoe betheiligt sehen. Sein Antheil daran ist

jedoch so gering, daß dieses Stück hier ganz übergangen werden dürfte, wenn es sein Leben nicht aufs Neue in Gefahr gebracht hätte. Eine Stelle desselben hatte nämlich zur Folge, daß Chapman und Marston, welche allein als Verfasser genannt waren, wegen Majestätsbeleidigung gefänglich eingezogen wurden. Jonson, obschon er an der verdächtigen Stelle ganz unschuldig war, stellte sich der Untersuchung freiwillig. In der That waren die drei Dichter nahe daran, Nase und Ohren zu verlieren. Chapman's Beziehungen zum Hofe traten zuletzt aber rettend dazwischen. Bei dem Feste, welches Jonson seinen Freunden nach seiner Befreiung gab, zeigte ihm seine Mutter ein mit Gift getränktes Papier, welches sie entschlossen gewesen sei, ihm, falls er verurtheilt worden wäre, in sein Getränk zu mischen, um es ihm zu credenzen und zuzutrinken.

Das Jahr 1605 brachte das Lustspiel Volpone or the Fox. Es wurde im Globetheater gespielt. Man hält es fast allgemein für den Gipfel seiner dramatisch-satirischen Kunst. Es zeichnete sich gegen die früheren Lustspiele dadurch aus, daß es das Interesse einer fortlaufenden Handlung hat. Auch hier aber ist die satirische Beleuchtung derselben und die Charakteristik die Hauptsache. Jene ist ebenso grell wie diese schneidig und abstoßend. Die Wahrscheinlichkeit ist dem Effect vielfach geopfert. Man muß selbst von dem Geiste einer beißenden Satire beseelt sein, um an den dargestellten Vorgängen und Menschen Gefallen finden zu können. Von diesem Standpunkte aus ist das Stück freilich vorzüglich. Obschon in Venedig spielend, schildert es im Ganzen doch englische Menschen und Sitten, erstere in der abstracten Manier dieses Dichters. Das fremde Costüm sollte wohl nur dazu dienen, die Satire weniger verletzend und die Vorgänge etwas wahrscheinlicher zu machen.

Volpone, ein reicher venetianischer Magnifico, speculirt auf die Erbschleicherei seiner vermeintlichen Freunde und beutet, von dem Parasiten Mosca unterstützt, deren Heuchelei und Betriebsamkeit in der raffinirtesten und zugleich brutalsten Weise aus. Letzterer hofft natürlich sich die Schwäche und Schlechtigkeit beider Theile zu Nutze zu machen. Die Intrigue erreicht ihren Höhepunkt in der Scene, in welcher Corvino, welcher der Habsucht Volpone's bereits große Opfer gebracht, um dieser nicht verlustig zu gehen, auf Mosca's Rath denselben auch noch sein schönes Weib preisgeben will und dieses zu solcher

Schmach bald durch Schmeichelei, bald durch Drohungen zu bewegen sucht. Mosca überlistet sie alle, indem er Volpone überredet, ihn zum Schein als Universalerben in sein Testament einzusetzen, sich selbst aber todt zu stellen, um sich an der Wuth der betrogenen Schleicher zu weiden. Volpone geht darauf ein und genießt seiner Rache, doch nur um sich plötzlich den Händen Mosca's und dessen Niederträchtigkeit überliefert zu sehen. Es ist eine schauderhafte Gesellschaft, in die uns der Dichter gebracht, und wir werden aus ihr, selbst von Seiten der Moral, nicht eben befriedigt entlassen.

Das nächste Stück desselben, Epicoene or the silent wife, ist zwar nicht ganz so verletzend, gehört aber derselben Richtung des Geistes an. Es wurde 1609 von den Children of her Majesty's revels gegeben. Der Held, Morose, ist ein Hypochonder, der kein Geräusch um sich leiden mag und keinen Widerspruch, ja nicht einmal eine andere Meinung neben sich duldet. Sein lebenslustiger Neffe, der seit länger vergeblich Geld von ihm zu erpressen gesucht, schlägt nun den Weg der List dazu ein. Er überredet den Oheim zur Heirath mit der schönen Epicoene, die er ihm als ein Muster der Schweigsamkeit und Duldsamkeit schildert und die ihm auch selbst so erscheint. Morose geht darauf ein, um seinen Neffen um die Erbschaft zu bringen, findet sich jedoch nach der Trauung an einen wahren Teufel von Beredsamkeit, Widerspruch, Lebenslust und Verschwendung gekettet. Epicoene stürzt alles im Hause um und erfüllt es mit Lärm, Gelagen und Festen. Die Satire greift hier zu den stärksten Mitteln der Farce. Morose wird aus einer Verlegenheit, aus einer Schmach in die andere getrieben, so daß er endlich seinen Neffen um Gotteswillen bittet, ihn von dieser furchtbaren Last zu befreien. Dieser verspricht es, doch natürlich nur gegen angemessene Belohnung. Die heitere Wendung des Schlusses versöhnt mit dem Ganzen. Epicoene ist gar kein Weib, sondern ein verkleideter Bursche, und Morose muß die beschämende Entdeckung ziemlich theuer bezahlen.

In diese Zeit fallen nicht nur verschiedene von des Dichters vorzüglichsten Masken, sondern auch ein wichtiger und befremdender Schritt desselben, der Rücktritt in den Schoos der Staatskirche, über dessen Motiv wir nicht aufgeklärt sind.

Ein neues Lustspiel, The alchymist, 1610 gegeben, erschien zwei Jahre später im Druck und gehört zu seinen besten Arbeiten. Die

Handlung nimmt hier das Interesse stärker, als sonst in Anspruch, die Charaktere sind trefflich gezeichnet, und der moralische Zweck, den der Dichter hier, wie immer, verfolgt, tritt energischer daraus hervor. Dies hat aber trotz der farcenhaften Uebertreibung auch eine gewisse Schwere der Darstellung und einen fühlbaren Mangel an wahrhafter Heiterkeit zur Folge gehabt. Das Stück ist gegen die Ausbeutung der Leichtgläubigkeit in mannichfachen Formen gerichtet. Der Alchemist bildet den Mittelpunkt der Handlung, daneben wird der Mißbrauch, welcher mit ihr auf religiösem Gebiete getrieben wird, satirisch gegeißelt. Es ist eine auch schon für jene Zeit kühne Satire auf die Auswüchse des Puritanismus.

Im nächsten Jahr (1611) folgte, in noch entschiedenerer Anlehnung an das academische Drama, als mit Sejanus, die Tragödie Catilina, in der auch der Chor wieder eingeführt ist. Sie steht an Lebendigkeit gegen jenen zurück. Die Einheit des Orts und der Zeit ist hier dagegen noch weniger innegehalten. Die Handlung spielt theils in Rom, theils in Fesulae, der Scenenwechsel ist ein kaum minder frequenter.

Ein höchst lebendiges Sitten- und Charakterbild, voll Frische und Unmittelbarkeit, hat der Dichter in seinem 1614 im Hope-Theater zur Aufführung gelangten Lustspiele Bartholomew fair geschaffen. Er hatte schon immer der Prosa einen ziemlichen Raum in seinen Lustspielen vergönnt, The silent woman ist sogar ganz in ihr geschrieben; dies ist auch hier wieder der Fall. Der Dichter hat hier zugleich, wenigstens theilweise, die Einseitigkeit und das abstracte Wesen des Satirikers zu überwinden gewußt und mit wirklichem Humor aus dem Vollen geschöpft. Die Figuren John Littlewit's und seiner niedlichen Frau sind von einer liebenswürdigen Unmittelbarkeit. Die ungeheure Popularität, welche das Stück errang, hat es wohl aber zum Theil der diesmal harmloseren Satire auf den Puritanismus zu danken. Der Dichter hat in diesem figurenreichen Stücke eine außerordentliche Fülle der sorgfältigsten Detailstudien in lebendigster Weise seiner Darstellung eingewebt, so daß wir bis ins Kleinste mit dem Leben, den technischen Ausdrücken, den Gaunerstreichen und dem Kauderwälsch der abenteuerlichen Industrien, die er darin vorführt, vertraut werden.

Weniger glücklich war er mit seinem folgenden, im Jahre 1616

zur Aufführung gelangten Stück: The devil is an ass (der dumme Teufel), welches erst in der Folio vom Jahre 1631 im Druck erschien, obschon der Dichter schon damals eine Gesammtausgabe seiner Werke begonnen hatte. Er knüpft darin gewissermaßen an das alte Moral-play an, welches ohnedies noch immer nicht ganz ausgestorben war, insofern er den großen und den kleinen Teufel und das Laster (Iniquity) in seine, übrigens ganz realistisch behandelte Farce einführte. Sein Lustspiel hat überhaupt eine größere innere Verwandtschaft zu den älteren Formen des Dramas, besonders jenen aus Moralplay und Interlude gemischten Stücken, als man auf den ersten Blick glauben möchte. So realistisch er in der Darstellung zu sein strebt und es in einer bestimmten Weise auch ist, geht er doch meist nur von abstracten Begriffen menschlicher Charaktereigenthümlichkeiten aus, und dem durch die Mittel der Satire verfolgten moralischen Zweck muß sich der dichterische zum großen Theil unterordnen.

Der geringe Erfolg des letztgenannten Stückes scheint ihn für länger der Bühne entfremdet zu haben. Erst aus dem Jahre 1625 liegt wieder ein Lustspiel, The staple of news, von ihm vor, das ebenfalls erst in der Folio von 1631 im Drucke erschien. Der Autor hatte aber seine ursprüngliche Frische verloren. Der Plutus des Aristophanes, dem einzelne Stellen sogar entlehnt sind, hat ihm dabei als Muster gedient. Das Stück ist aber auch deshalb bemerkenswerth, weil hier zum ersten Male das Getriebe eines Zeitungsbureaus zum Gegenstande dramatischer Darstellung gemacht worden ist. Dies ist zugleich der wirksamste Theil desselben.

In das Jahr 1613 fällt eine Reise nach Frankreich; in die Jahre 1618 und 19 seine wunderliche Fußreise nach Schottland. Er fand hier eine sehr ehrenvolle Aufnahme und genoß so auch längere Zeit der Gastfreundschaft des Sir William Drummond, dessen Aufzeichnungen zum Theil das Material zu des Dichters Lebensgeschichte geliefert, zugleich aber auch Veranlassung zu harten Urtheilen über beide Männer gegeben haben. Die Verehrer Ben Jonson's glaubten ihn meist nicht besser gegen die daraus abgeleiteten Verunglimpfungen seines Charakters vertheidigen zu können, als daß sie die Niederschriften Drummonds für gehässige Entstellungen der Wahrheit erklärten. Diese Niederschriften sind jedoch erst nach Drummonds Tode veröffentlicht worden, und es ist anzunehmen, daß sie gar nicht zu diesem Zwecke

von ihm gemacht worden sind. Auch wissen wir nicht, ob nicht einzelnes darin verändert und gefälscht worden ist. Wäre dies freilich nicht der Fall, so müßte eine Stelle wie die folgende, die Drummond dann über einen Mann geschrieben haben würde, den er fort und fort in dem Glauben ließ, die größte Ehrerbietung und Freundschaft für ihn im Herzen zu tragen, allerdings den ungünstigsten Eindruck machen. „Ben Jonson — heißt es hier nämlich — war voll Eigenliebe und pflegte sich selber zu loben, während er andere herabsetzte und verurtheilte. Es wurde ihm leichter, einen Freund als einen Witz aufzugeben. Besonders beim Trinken, welches sein Element war, überwachte er jedes Wort und jede Bewegung mit Eifersucht. Geschickt, sein wahres Wesen zu verbergen, prahlte er mit Eigenschaften, welche er nicht besaß, und hielt nichts für gut, als was er oder einer seiner Freunde gesagt oder gethan hatte." Ob dieses Urtheil von Drummond stammt oder nicht, jedenfalls ist es nicht frei von Gehässigkeit oder Einseitigkeit. Doch gehen diejenigen wieder zu weit, welche in den in der Drummond'schen Schrift niedergelegten Aussagen Jonson's über die Schriftsteller seiner Zeit durchaus nur eine Entstellung des sittlichen Charakters des letzteren sehen wollen. Ich will davon nur die über Shakespeare abgegebenen Urtheile in Betracht ziehen, welche den Ausgangspunkt der Angriffe auf Drummond gebildet haben. „Shakespeare — so läßt dieser ihn sagen — besaß nicht genug künstlerische Bildung, zuweilen fehlte er selbst gegen den Sinn, so wenn er z. B. in einem Stück eine Menge Menschen auf die Bühne bringt, welche in Böhmen Schiffbruch gelitten haben sollen, da dieses doch 100 Meilen vom Meere ab liegt." Dieser Einwurf, gleichviel welche Berechtigung ihm zukommen mag, entspricht doch zu sehr den Einwürfen, welche Ben Jonson gegen Shakespeare in seinen Discoveries erhoben, um an der Aechtheit derselben irgend zweifeln zu können. „Oft — heißt es hier — verfiel er auf Aeußerungen, die lächerlich sind; so wenn er Jemand zu Cäsar sagen läßt: ‚Cäsar, du thust mir Unrecht!' und dieser antwortet: ‚Cäsar thut niemals Unrecht als mit Grund' und dergleichen mehr, was sicher lächerlich ist." Ben Jonson hat seiner Bewunderung für Shakespeare einen so vollen Ausdruck gegeben, daß an der Wahrheit derselben wohl kaum zu zweifeln erlaubt ist. Mußte er darum aber auch dessen Fehler und Schwächen billigen, wenn dies auch nur Fehler und Schwächen in seinen Augen

gewesen wären? Er war eine so völlig von ihm verschiedene Natur, er stellte der Kunst so wesentlich andere Ziele und suchte sie auf so verschiedenem Wege zu erreichen, daß es völlig begreiflich ist, wenn er in Shakespeare wohl das große Genie, nicht aber dessen künstlerische Bedeutung zu erkennen und anzuerkennen vermochte. Läßt sich nicht heute an dem Franzosen Taine etwas Aehnliches beobachten, der bei der enthusiastischesten Bewunderung des Shakespeare'schen Genies und Geistes ihm ebenfalls das, was Ben Jonson hier Kunst nennt, nahezu abspricht? Ein Autor, der wie Ben Jonson ein so großes Gewicht auf das exacte Studium der äußeren Lebensbedingungen seiner Gestalten legte, mußte, obschon er an Fülle der psychischen Lebenswahrheit, an Tiefe der Lebensbeobachtung, an Kenntniß der inneren Vorgänge des Menschen und des Natur- und Weltzusammenhangs im Großen und Ganzen weit hinter Shakespeare zurücksteht, an dessen Verstößen gegen jene Richtigkeit, selbst wo sie intendirt gewesen sein dürfte, den größten Anstoß nehmen.

Nach seiner Rückkehr aus Schottland hatte sich Jonson verschiedenen gelehrten und poetischen Werken, unter anderen auch mehreren dramatischen Pastoraldichtungen zugewendet, die aber größtentheils bei der großen Feuersbrunst, welche London theilweise verheerte, ein Raub der Flammen geworden sind. Daneben liefen immer aufs neue Dichtungen für die Hoffeste her, welche 1619 das Laureat und 1621 seine Ernennung zum Master of the Revels zur Folge hatten, aber vielfach von dem Laster der Schmeichelei befleckt sind. Obschon seine Einnahmen jetzt sehr glänzende geworden waren, fand er doch an einem reichlichen, gastfreien Leben zu viel Geschmack, um ein Vermögen sammeln zu können. The mermaid und die Devil tavern, die Freigebigkeit gegen seine Freunde, sowie seine Bibliothek verschlangen all seine Einnahmen. Eine zweite, 1623 (nach Collier) erfolgte Heirath trug vielleicht auch dazu bei. Als er daher in seinen späteren Jahren durch die Intriguen von Inigo Jones in Ungnade bei Hofe kam, mußte er seine Zuflucht doch wieder zur Bühne nehmen. Allein seine Kraft, sogar sein Selbstbewußtsein war durch Krankheit gebrochen. Die Komödie The new Inn (1629) erlitt ohne Rücksicht auf die früheren Verdienste und den beklagenswerthen Zustand des Dichters, der 1626 von einem Schlagfluß betroffen worden war, eine unbarmherzige Niederlage. Vergeblich hatte er in dem nur mit Wehmuth zu lesenden Epilog sich an die Nachsicht der Zuhörer ge-

wendet. Auch die Kritik spielte eine verwerfliche Rolle dabei, wenn schon zugegeben werden muß, daß Jonson sich mit der seinen viele Feinde gemacht. Der Groll des verletzten Dichters geht aus der Titelangabe der 1631 erschienenen Ausgabe des Stückes hervor: The new inn or the light heart. As it was never acted, but most negligently played by some the king's servants, and more squamishly beheld and censured by others the king's subjets 1629. Now at last set at liberty to the readers, his Majesty's servants and subjects to be judg'd of, 1631.

Carls I. Theilnahme für den Dichter trat plötzlich wieder, ohne daß wir den Grund davon wissen, in auffälliger Weise hervor. Als sie ihm aber durch Inigo Jones' Machinationen doch wieder entrissen worden war, fand er in dem Earl of Nottingham einen Retter und eine Stütze. Jonson schöpfte daraus Muth, mit noch einigen neuen dramatischen Arbeiten hervorzutreten: 1632 mit The magnetic lady und 1633 mit A tale of a tub. Sie kamen beide zur Aufführung, aber erst in der Ausgabe von 1640 in Druck. Der Erfolg des ersten Stücks scheint ein leidlicher, der des letzten aber ein bestrittener gewesen zu sein. Jenes fand in späterer Zeit viel Anerkennung. Zu diesem Rückgange seiner Production steht das unvollendet gebliebene Pastoraldrama The sad shepherd in einem überraschenden Gegensatz, wenn es wirklich, wie man allgemein annimmt, erst auf dem Krankenbette entstanden sein sollte. Das dem Prolog vom Dichter beigesetzte Datum ist aber, wie Ward schon hervorhob, kein vollgültiger Beweis dafür. Jonson hat hier seine satirischen Neigungen ganz überwunden. Er hat sein Idyll sehr glücklich mit einem volksthümlichen Märchen und einem nationalen historischen Elemente verwoben und den gelehrten Ueberlieferungen der antiken Mythologie völlig entsagt. Besonders die ländlichen Scenen zwischen Robin und Marion sind überaus anmuthig und frisch. Jonson hatte noch ein anderes Stück dieser Art, The May-lord, unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Schottland geschrieben. Es ist ebenso, wie ein Fischeridyll, verloren gegangen. Möglich daß auch dieses, wenn schon nur theilweise, in jene Zeit fällt. In seinem Nachlasse fand man außer seinen Discoveries, seiner Grammar of the English language nur noch den Plan und Anfang zu einer vaterländischen Tragödie, welche die Geschichte Mortimer's, des Grafen March, behandelt. Er starb am 6. August 1637 und ward am 9. d. Mts. in der Westminster Abtei begraben, was schon allein für das Ansehen zeugt, dessen

er noch immer genoß. Er hinterließ keine Familie. Weib und Kinder waren ihm im Tode vorausgegangen.

Kaum noch ein zweiter dramatischer Autor der Zeit nahm eine so geachtete gesellschaftliche Stellung ein. Nicht nur seine Gelehrsamkeit und sein vielseitiges Wissen, sondern auch eine seltene Gabe und Kunst der Unterhaltung machten seinen Umgang geschätzt und beliebt. Er hat vielleicht noch mehr durch persönlichen Verkehr, als durch seine Schriften gewirkt. Andrerseits zog ihm diese persönliche Bevorzugung und sein daraus mit entspringendes rücksichtsloses Selbstgefühl, das sich gelegentlich auch in seinen Prologen und Epilogen Luft gemacht hat, manche Neider und Feinde zu, obschon er mit den bedeutendsten Dichtern, mit Shakespeare, Drayton, Chapman und vor allen mit Beaumont und Fletcher, in freundschaftlichem Verkehr stand.

Wenn Shakespeare, obschon ein größerer Poet, zugleich ein bedeutender philosophischer Geist war, der aber ganz nur im Dienste des ersteren gestanden zu haben scheint und dessen Thätigkeit vertiefte und hob, so war Ben Jonson, obschon ein Gelehrter und ein Geist von ungewöhnlicher kritischer Kraft und Schärfe, zugleich noch ein bedeutender Poet, dem aber diese Bundesgenossenschaft nicht blos nützte, sondern auch schadete. Denn wenn sie ihn auch bestimmte, Alles, was er darzustellen beabsichtigte, bis in das Einzelnste seiner Lebenserscheinungen und seiner äußeren Lebensbedingungen in Betracht zu ziehen, so verleitete sie ihn doch auch nicht selten, diesen Detailstudien in seinen Schilderungen eine zu große Bedeutung zu geben und einen zu großen Platz einzuräumen, so daß trotz aller Lebendigkeit seiner Darstellung die dramatische Bewegung des Stücks darunter zu leiden hatte. Und während bei Shakespeare's dramatischem Schaffen alle Kräfte seines reichen Geistes im Dienste der dichterischen Phantasie standen und doch alle gleichmäßig und im höchsten Grade entwickelt auf einen gemeinsamen Zweck wirkten, war bei Ben Jonson der künstlerische Verstand die weitaus vorherrschende Kraft, der alle übrigen Fähigkeiten des Geistes untergeordnet waren, wie sie ihn an Stärke der Ausbildung und Entwicklung auch nicht erreichten. Daher konnte Shakespeare ein großer Humorist, Ben Jonson nur ein großer Satiriker sein. Darum ging jener immer von Ideen, dieser von abstracten Begriffen aus. Shakespeare war es um die Erleuchtung des menschlichen Geistes, um die Veredlung der menschlichen Natur im Allgemeinen zu thun; er suchte

dies zu erreichen, indem er zunächst und vor allem auf die Phantasie wirkte. Ben Jonson suchte dagegen immer nur die menschliche Erkenntniß nach einer bestimmten Seite hin zu erweitern und in einem bestimmten Sinn zu berichtigen und hierdurch ganz unmitelbar auf die Besserung der Sitten einzuwirken.

Obschon Ben Jonson hiernach in der Totalität seines künstlerischen Schaffens tief unter Shakespeare steht und sich nicht sowohl wie ein Geist niedrigeren Grades, als wie ein Geist einer ganz anderen Ordnung darstellt, darf er doch, und vielleicht eben deshalb, als eine Ergänzung zu diesem angesehen werden. Ben Jonson hat bei den Engländern zuerst das Sittenstück ausgebildet und entschiedener als Lilly den Grund zu dem späteren Conversationsstück gelegt. Auch hat er vorzugsweise die Sitten und Zustände der bürgerlichen Lebenskreise, die von Shakespeare fast ganz vernachlässigt wurden, zum Gegenstand seiner Darstellungen gemacht. Er hat daher der Prosa auch einen größeren Raum in seinen Stücken gestattet, ja einzelne Stücke (Bartholomew fair und The silent woman) sind ganz in Prosa geschrieben. Durch alles dies steht Ben Jonson den späteren und neuesten Lustspieldichtern näher als Shakespeare, der nur ein einziges Mal, in The merry wives of Windsor, ähnliche Wege gegangen ist, vielleicht sogar erst auf Anregung Jonson's hin. Daß dieser auch in den unter dem Namen der Masken bekannten höfischen Spielen mustergültig war, ist dagegen für die Entwicklung des Dramas ebensowenig von Bedeutung gewesen, wie sein glänzender Versuch in der Pastoralcomödie.

Von den Mitarbeitern Ben Jonson's verdient Chapman schon deshalb den nächsten Platz, weil er zu seiner Zeit eine ähnliche Schätzung erfuhr und auch eine gewisse, wennschon beschränkte geistige Verwandtschaft mit ihm zeigt.

George Chapman*), wahrscheinlich 1557 zu Hitchin in Hertfordshire geboren, vollendete seine Studien zu Cambridge, nachdem er vielleicht auch noch Oxford besucht hatte. Einige Stellen seiner Schriften lassen vermuthen, daß er hierauf länger in Frankreich, Deutschland und Italien verweilte. 1594 trat er, so viel wir wissen,

*) The comedies and tragedies of G. Chapman (with notes and a memoir). 3 v. London 1873. — Bodenstedt, Chapman in seinem Verhältniß zu Shakespeare, Shakesp. Jahrb. I. — Ward, a. a. O. II. 1. — Mezières. a. a. O.

zum ersten Mal schriftstellerisch mit zwei in London gedruckten Hymnen auf. 1598 spricht Meres von ihm aber schon als einem Dramatiker von Ruf, der sich sowohl im Lustspiele, wie in der Tragödie hervorgethan habe. Der erste Druck eines Dramas von ihm: The blind beggar of Alexandria, ist von demselben Jahre. Es ist jedenfalls früher entstanden, doch scheint von seinen übrigen Dramen dieser Zeit keines im Druck erschienen zu sein, als etwa das im folgenden Jahre gedruckte Lustspiel: An humorous dayes myrth. Beide Stücke sind unbedeutend, nur hier und da bricht in einzelnen glänzenden Schilderungen das epische Talent des Verfassers hervor. Es scheint, daß seine so berühmt gewordene Uebersetzung des Homer ihn damals für länger der Bühne entzog, da wir erst im Jahre 1605 wieder einer dramatischen Dichtung begegnen, die zwar nicht ganz von ihm herrührt, an der ihm aber doch der hervorragendste Antheil beigemessen wird, ich meine das satirische Sittenlustspiel Eastward-hoe, das er im Verein mit Marston und Ben Jonson schrieb. Ich habe bereits darauf hinweisen können, in welche Gefahr es ihn brachte. Das Stück ist voll Leben, gehört zu den besten Arbeiten des Dichters und ist eine Satire auf den schlechten Einfluß, welchen die höfischen Sitten auf das damalige Bürgerthum ausübten. Von jetzt an scheint Chapman trotz seiner übrigen Arbeiten*) immer von Zeit zu Zeit für die Bühne thätig gewesen zu sein. Sein letztes noch von ihm selbst herausgegebenes Drama ist Caesar and Pompey (1631). Doch wurden noch mehrere seiner dramatischen Dichtungen wie Alphonsus, Emperor of Germany und Revenge for honour lange nach seinem 1634 erfolgenden Tode (1654) veröffentlicht. Chapman stand mit den bedeutendsten Männern der Zeit in Verbindung, mit dem Herzog von Sommerset, dem Prinzen Heinrich von Wales, Sir Thomas Walsingham, Lord Bacon und dem Grafen von Middlesex. Für das Ansehen, dessen er bis zuletzt genoß, spricht auch der Umstand, daß ihm (von Inigo Jones) ein Denkmal errichtet wurde. Gleichwohl starb er in Armuth.

Chapman war, wie Ben Jonson, für seine Zeit ein bedeutender Gelehrter, wie dieser vereinigte er damit tiefere poetische Antriebe, wie

*) 1611 erschien seine Uebersetzung der Ilias, welcher 1614—1615 die Odyssee folgte.

bei diesem herrschte bei ihm der künstlerische Verstand, wenn auch in anders gerichteter Weise, vor. Aber er besaß weniger Witz, Phantasie und Gestaltungskraft, er war mehr ein episch-rhetorisches, als ein dramatisches Talent. Seine Stärke lag in dem Reichthum und der Tiefe des Gedankengehalts, in der Schönheit und Würde des Ausdrucks, der das Bildliche liebte. Hierin hat man ihn vielfach mit Shakespeare verglichen, von dem er sonst freilich durch eine tiefe Kluft getrennt ist. Auch war es wohl nur dies, was Webster veranlaßte, ihn seines „hohen und vollen Styls" willen zu rühmen und, wenigstens scheinbar, noch über Shakespeare zu stellen, Webster, der doch gerade in dem excellirte und Shakespeare näher als irgend ein anderer Dichter der Zeit trat, was Chapman fehlte, in der Energie des charakteristischen dramatischen Ausdrucks und der vorwärts drängenden dramatischen Bewegung.

Wie Ben Jonson strebte zwar auch Chapman, trotz seines Gelehrtenthums, darnach, so lebendig wie möglich in seiner Darstellung zu sein, was ihm freilich nicht in demselben Maße gelang, und noch consequenter, als jener, entnahm er wohl eben deshalb seine Stoffe, selbst noch in der Tragödie, dem Leben der eigenen oder doch dieser möglichst nahe liegenden Zeiten. Sein 1607 erschienener Bussy d'Ambois, seine 1613 nachfolgende Tragödie: The revenge of Bussy d'Ambois spielen unter Heinrich III. von Frankreich; The conspiracy and the tragedy of Byron wurde nur sechs Jahre nach der Hinrichtung dieses letzteren, 1608, veröffentlicht. Die mit Shirley gedichtete Tragödie: Chabot, Admiral of France, 1635 geschrieben, 1639 gedruckt, behandelt eine nur etwa 50 Jahre zurückliegende Begebenheit. Einer früheren Zeit gehört dagegen sein Alphonsus, Emperor of Germany an.*) Die einzige im Alterthum spielende Tragödie ist Caesar and Pompey. Der Mangel an dramatischem Leben in diesen Stücken, die überwiegend rhetorisch-epischen Charakters sind, möchte fast glauben lassen, daß Chapman von dem dramatischen Geiste Shakespeare's keine tieferen Anregungen empfangen habe. Die Behandlung des Stoffes

---

*) Elze, in seiner Ausgabe dieses Stücks, glaubt aus den deutschen Stellen derselben den Schluß ziehen zu sollen, daß Chapman hier einen Deutschen zum Mitarbeiter gehabt. Ward hält es sogar für eine bloße Ueberarbeitung eines deutschen Stücks.

schließt sich zuweilen fast noch der des Gorboduc an. Von seinen Lustspielen sind nur noch All fools (1605 gedruckt) und May-day (1611 gedruckt) Zeit- und Sittenschilderungen in der Manier Ben Jonson's. Obschon sie Eastward-hoe nicht ganz erreichen, sind sie doch mit Recht von allen seinen übrigen Arbeiten am meisten geschätzt worden. Monsieur d'Olive und The gentleman Usher, beide 1606 gedruckt, sind romantische Lustspiele mit historischer Grundlage. The widow's tears aber liegt die Matrone von Ephesus des Petronius zu Grunde. Mit Shirley endlich schrieb Chapman noch ein Lustspiel The ball, an welchem ihm jedoch nur ein geringer Antheil zukommen dürfte. Im Ganzen zeigte derselbe, ebenso wie Ben Jonson, ungleich mehr komisches als tragisches Talent, wenn auch in dem glänzenden rhetorisch-poetischen Vortrag seiner Tragödien das liegt, was man, besonders zu seiner Zeit, so hoch an ihm schätzte.

Dekker und Marston, Mitarbeiter und Gegner Ben Jonson's zugleich, stehen an allgemein poetischer und geistiger Bedeutung gegen den fast immer von größeren Intentionen ausgehenden Chapman entschieden zurück.

Thomas Dekker*), der das Geschäft der Mitarbeiterschaft im großen Style betrieb, was auf eine gewisse Beliebtheit seines Namens am Theater schließen läßt, wurde um 1570 zu London geboren. 1597 erscheint er in den Tagebüchern Henslowe's und Alleyn's als playwright. 1638 hören die Nachrichten über ihn auf. Wahrscheinlich ist er nicht viel später gestorben. Von seinen erhalten gebliebenen Stücken ist das Lustspiel: The shoemaker's holiday or the gentle craft (1600 gedruckt) das früheste. Es ist eine Sittencomödie, deren Stoff dem damaligen Londoner bürgerlichen Leben entnommen ist, in dessen Schilderung seine Stärke liegt. Der Held derselben, Simon Eyre, ist eine seiner gelungensten Gestalten. Das Ganze ist von der ausgiebigsten Heiterkeit. — Old Fortunatus (ebenfalls 1600 gedruckt) ist ein erneuter Versuch auf dem von Marlowe in seinem Dr. Faustus beschrittenen Wege, die alten deutschen Volksbücher für die Bühne nutzbar zu machen. Wogegen sein Satiro Mastix (1602 gedruckt) die persönliche Satire auf die dramatische Form übertrug. Die Absicht,

*) Biographia dramatica. I. — The dramatic works of Thomas Dekker, with notes and a memoir. London 1873. — Ward, a. a. O. II. 37.

den Poetaster des Ben Jonson (seine Streitigkeiten mit diesem wurden schon früher berührt) mit dessen eigenen Waffen zu schlagen, ist aber nicht recht erreicht. — The honest whore (in zwei Theilen, von denen der erste 1604, der zweite erst 1630 gedruckt worden), an welcher nach einer Notiz von Henslowe Middleton betheiligt gewesen sein soll, wovon der Titel des Drucks aber keine Mittheilung macht, hat zu seiner Zeit, trotz der diesen Stücken anhaftenden Mängel und Rohheiten einen verhältnißmäßig großen Erfolg gehabt. Die beiden Theile haben übrigens keinen äußeren Zusammenhang. Es sind zwei ganz verschiedene Stücke mit ähnlicher Handlung und verwandter Moral. Um diese recht eindringlich zu machen, hat Dekker das Laster in seiner vollen Nacktheit und mit dem äußersten Realismus zur Darstellung gebracht. — Zu den von ihm allein herrührenden Stücken gehören ferner die Tragicomödien If it be not, the devil is in it (1612 gedruckt) und Match me in London (1631 gedruckt), sowie das Lustspiel The wonder of a kingdom (1636 gedruckt). Von den mit anderen Dichtern zusammengearbeiteten Stücken seien hier folgende angeführt, die zum Theil später noch berührt werden müssen. Mit Chettle und Haughton das Lustspiel: The patient Grissil (1603), mit Middleton (nach Henslowe) The whore of Babylon (1607 gedruckt), welches seiner politischen Zeitfarbe wegen Beachtung verdient, sowie The roaring Girl; mit Webster The famous history of Sir Thomas Wyat (1607 gedruckt), welches von Dyce nur für eine Bearbeitung der älteren Lady Jane von Dekker, Chettle, Webster, Smythe und Heywood gehalten ward, sowie die beiden Lustspiele Westward-hoe und Northward-hoe (beide 1607 gedruckt); mit Massinger: The virgin martyr (1622 gedruckt); mit Ford: The witch of Edmonton; mit Haughton und Day: The spanish Moor's tragedy or Lust's dominion, welches schon 1600 gespielt wurde. Dieses Stück klingt vielfach an Marlowe's Jew of Malta an, daher es ihm wohl auch beigemessen worden. Es erschien erst 1657 im Druck.

Dekker war ohne Zweifel ein Schriftsteller von Talent, dem es jedoch an Bedeutung der Auffassung von Kunst und Leben, sowie an Sammlung des Geistes gebrach. Ob er durch einzelne Züge auch oft überrascht, ist er doch nicht fähig gewesen, ein einziges Werk zu schaffen, das im Ganzen befriedigt. Sein Hauptvorzug ist die Unmittelbarkeit und Frische der Auffassung der einzelnen Lebenserschei-

nungen, die er oft mit überzeugender Treue und nicht ohne Energie des Ausdrucks oder komische Kraft der Behandlung wiedergiebt.

John Marston*), um 1585 geboren und, falls nicht eine Namensverwechslung vorliegt, 1634 gestorben, war ein kampflustiger Geist, doch scheint die Quelle dieser Streitlust in den besseren Eigenschaften seiner Natur gelegen zu haben, die gegen alles, was er für unsittlich und unanständig in der Literatur hielt, reagirte. The scourge of villanie (1598) ist, so viel uns bekannt, die früheste von ihm veröffentlichte Schrift. Noch in demselben Jahre folgte eine Reihe Satiren in der Manier Hall's, mit dem er gleichsfalls in Streit gerieth. Er dürfte schon längere Zeit für die Bühne thätig gewesen sein, als er 1601 mit seiner Tragödie Antonio and Mellida, two parts, hervortrat (der erste Druck ist v. J. 1603). Sie bot, besonders im zweiten Theile, durch das Uebergreifende und Schwülstige des Ausdrucks und die bluttriefende Wüstheit der Vorgänge, denen Kyd's spanische Tragödie und Shakespeare's Titus Andronikus zum Vorbild gedient haben mochte, Ben Jonson den trefflichsten Stoff zur Satire. Es folgten: The insatiate countess (wahrscheinlich 1603 zum ersten Male gedruckt), eine der rücksichtslosesten Darstellungen weiblicher Schamlosigkeit, aber wie immer bei Marston mit moralischer Tendenz, und The wonder of women or the tragedy of Sophonisba (1606 gedruckt). Auch Marston war in der Komödie glücklicher, als in der Tragödie. Seines Antheils an Eastward-hoe hat schon gedacht werden können. In seinen Malcontent, der 1604 im Druck erschien und auf der Bühne großen Erfolg hatte, soll Webster einige Stellen eingefügt haben. Es mag sein, daß die Kraft und Energie des dramatischen Ausdrucks und der dramatischen Bewegung, welche dieses Stück vor anderen Arbeiten Marston's auszeichnen, auf Webster's Einfluß zurückzuführen ist. Ihm folgte 1605 The Dutch courtesan, welches eines jener anstößigen Themen behandelt, an denen die englische Bühne so reich ist. Es zeichnet sich durch lebensvolle Charakteristik aus und wird für Marston's bedeutendstes Werk gehalten. — Parisitaster or the fawn (1606 gedruckt) bildet eine Art Seitenstück zum Malcontent, erreicht diesen

*) **Biographia dramatica I. — The works of John Marston with notes and some account of his life. By J. V. Halliwell. 3 v. Lond. 1856. — Ward, a. a. O. 52.**

aber nicht. Beiden liegen novellistische Stoffe mit historischem Colorit zu Grunde. — In What you will (1607), einem Intriguenstück, nahm Marston Gelegenheit, seinem Grolle auf Hall einen satirisch-dramatischen Ausdruck zu geben.

Wenn man der Bescheidenheit, die Marston in seinen Prologen und Epilogen zur Schau trägt, vertrauen dürfte, so würde er ein deutliches Gefühl von den Schranken seines Talentes gehabt haben. Auch er hat immer nur durch Einzelnes, nie durch das Ganze zu befriedigen vermocht. Seine mit Webster und Middleton gearbeiteten Stücke, die in eine etwas spätere Zeit fallen, werde ich noch bei diesen zu berühren haben.

Thomas Middleton*), wahrscheinlich 1570 in London geboren, studirte an der Universität Cambridge. Es scheint, daß er sich eine Zeit lang am Krieg gegen Frankreich und die Niederlande betheiligte. 1593 gehörte er zu den Mitgliedern von Gray's Inn. Als Dramatiker findet man ihn erst um 1599 erwähnt. Er arbeitete öfter mit Dekker und W. Rowley zusammen und wurde häufig von der Stadt London mit dem poetischen Theile der von ihr auszurichtenden pageants betraut, was 1620 zu seiner festen Anstellung als Chronolog und Dichter derselben führte. Er starb 1627.

Die früheste von ihm bekannte dramatische Dichtung scheint das mit Rowley gearbeitete romantische Lustspiel The old law zu sein, welchem ein ähnlicher Gegenstand wie Shakespeare's Maß für Maß zu Grunde liegt. Sollte dieses die Anregung dazu gegeben haben, so müßte es freilich später entstanden sein, als jetzt allgemein angenommen wird (1599). Auch das romantische Lustspiel The Phönix (1607 gedruckt) behandelt wieder ein verwandtes Thema. Ihm liegt die Novelle La fuerza de la sangre des Cervantes zu Grunde. Sie hat ihm in Verbindung mit La gitanilla desselben Dichters auch Veranlassung zu einem zweiten mit Rowley gearbeitetem Stücke The Spanish gipsy, unsere Preciosa, (1633 gedruckt) gegeben, welches sich durch gute Führung der Handlung und lebendige Darstellung auszeichnet. Auch More Dissemblers besides women (vor 1623) gehört zu den besseren romantischen

*) The works of Thomas Middleton. With some account of the Author and Notes. By A. Dyce. 5 vol. Lond. 1843. — Ward, a. a. O. II. 67. — Dodsley's Old plays.

Komödien der Zeit. Die mit Rowley gedichteten Tragikomödien A fair quarrel und The changeling (das erste 1617, das zweite 1623 gedruckt) zeigen, besonders das letzte, ebenfalls bedeutende Züge.

Gegen diese Arbeiten steht die von Middleton allein gedichtete Tragödie Women beware women (1637 gedruckt) beträchtlich zurück. Auch die Tragicomödie The witch, welche die Rache Rosamundens an Alboin behandelt, ist nur durch das darin aufgenommene Hexenmotiv von Interesse, welches in einzelnen Stellen an die Behandlung desjenigen in Macbeth erinnert, wodurch die Frage entstanden ist, ob einer von ihnen, und welcher, von dem anderen beeinflußt war. Charles Lamb hat es richtiger vorgezogen, statt der Aehnlichkeit die Verschiedenheit beider Motive und ihrer Behandlung ins Licht zu setzen. Ein drittes hierher gehöriges Stück, das freilich in sehr veränderter Form auf uns gekommen sein dürfte, ist The mayor of Queenborough. Es behandelt im älteren chronikalischen Style einen Vorgang aus der Eroberung von Kent durch Hengist und Horsus. Die Hauptfigur, der Mayor of Queenborough, ist jedoch eine erfundene, komische Figur. Es fehlte Middleton für das Tragische sowohl an Tiefe und Feinheit der Empfindung, wie an Dämonie der Leidenschaft. Dagegen ist er frei von allem Bombast.

Am glücklichsten erscheint er im reinen Lustspiel, besonders in der Sittencomödie der Zeit. Hier zeichnet sich gleich Michaelmas term (1601 gedruckt) durch lebensvolle Frische aus. Dies gilt auch von A trick to catch the old one (1608 gedruckt). Von ihm hat Massinger einige Züge zu seinem New way to pay old debts geliehen. Es ist gegen den Wucher gerichtet. Die Charakteristik ist trefflich und die Intrigue nicht ohne Originalität. Schon hier macht sich aber eine gewisse Frivolität und Rohheit in der Behandlung geltend, was noch entschiedener in A mad world, my masters (1608 gedruckt) hervortritt, nur daß man in diesem Stück durch die originelle Erfindung und den lustigen und lebendigen Vortrag versöhnt wird. Diese drei Lustspiele gehören jedenfalls zu dem Frischesten und Lustigsten, was die Sittencomödie der Zeit hervorgebracht hat. Allerdings liegt ihr Werth, wie es das Genre bedingt, mehr in der Lebendigkeit des Vorgangs, als in der Bedeutung der einzelnen Charaktere. Ihnen zunächst steht noch ein viel späteres Stück dieser Art: No wit, no help like a woman's. Es wurde 1638 aufgeführt, erschien aber erst

1657 im Druck. — Auch das mit Dekker zusammengearbeitete Lustspiel: The roaring Girl (1611 gedruckt) verdient hier noch lobende Hervorhebung. Es zeichnet sich besonders durch die dem wirklichen Leben entnommene Gestalt der Mary Frith aus, deren Tugend über die widerwärtigsten, sie bedrängenden Verhältnisse siegt. Wogegen Blunt, Master Constable (gedruckt 1602) und A chaste maid in Cheapside und Anything for a quiet life als verfehlte Versuche in dieser Gattung bezeichnet werden müssen.

Wie die meisten Dramatiker dieses Zeitraums liebte es auch Middleton, zwei oder mehrere Motive und Fabeln durcheinander zu schlingen. Wie die meisten dieser Dichter wußte aber auch er nichts von der Kunst Shakespeare's, dieselben durch einen gemeinsamen Grundgedanken, der in ihnen in verschiedener Weise zur Darstellung kommt, innerlich zu verbinden, sie lassen es sich vielmehr fast immer an dem bloßen äußeren Contraste derselben und an der Kunst der äußeren Verknüpfung genügen.

Ein ganz eigenthümliches Werk der dramatischen Muse Middleton's ist A game at chess, welches 1624 zur Aufführung kam. Es ist als ein kühner Versuch zu bezeichnen, die Zeitgeschichte in satirischer Form zur Darstellung zu bringen und ein allegorisch-politisches Lustspiel in Anknüpfung an die alten Moral-plays zu begründen. Die höchsten Personen des Staats sind darin als Schachfiguren auf die Bühne gebracht, um die von Jacob I. unter dem Einfluß des spanischen Gesandten und späteren Grafen Gondemar geplante spanische Heirath in einer eben so greifbaren, als dem Nationalhasse entsprechenden Weise zu geißeln. Es wurde im Juni des genannten Jahres mit Genehmigung des Master of the Revels neun Tage hintereinander im Globe-Theater gegeben, bis der spanische Gesandte davon erfuhr und ein Verbot der Darstellung erwirkte, indem er sich auf einen Erlaß Jacobs I. bezog, durch welchen die Vorführung irgend eines neueren christlichen Königs auf der Bühne untersagt worden war. Autor und Darsteller mußten vor dem Geheimrath erscheinen. Sie kamen indeß mit der Furcht und einem Verweise davon. Die Politik des Hofes war damals bereits ins Schwanken gekommen. Das Verhältniß zu Spanien gewann schon in den nächsten Monaten einen gespannten Charakter, und im März des folgenden Jahres ward ihm von England

der Krieg erklärt. Der white duke in Middleton's Spiele, Buckingham, war so wie hier auch im Leben der Sieger.

Obschon sich die vorgenannten Dichter sämmtlich durch eine gewisse Leichtigkeit der Production auszeichneten, wurden sie doch weit an Fruchtbarkeit wie an Erfindungskraft von einem ihrer Rivalen übertroffen, den man deshalb den Lope de Vega der englischen Bühne genannt hat, obschon er diesen weder in jenen Eigenschaften, noch, nach dem was wir davon kennen, an dichterischem Talent und Glanz des Geistes erreichte. Den 1500 Stücken, die der Spanier geschrieben, vermochte Thomas Heywood nach seiner eigenen Angabe doch nur 120 gegenüberzustellen. Selbst diese waren nicht ausschließlich von ihm.

Thomas Heywood*), wahrscheinlich um 1570 in Lincolnshire geboren, war von guter Familie. Nach einer Anspielung, die er machte, war er im Peterhouse College zu Cambridge erzogen. 1596 findet sich sein Name in der schwankenden Orthographie Henslowe's in dessen Tagebuche erwähnt. 1598 wird seiner als Schauspieler und Theilhaber von dessen Truppe gedacht. In diesem Jahre erschien auch ein Stück von ihm: War without blows and love without suit. Auch The four Prentices of London, obschon erst 1615 gedruckt, kann nach der Dedication nicht viel später geschrieben sein. Dies findet durch die Simplicität der Darstellung seine Bestätigung. Der erste Druck eines Dramas von ihm ist aus dem Jahre 1600: Edward IV.; 1605 folgte: The trouble of Queen Elizabeth. Jenes enthält des Königs Abenteuer mit dem Gerber von Tamworth, sein Liebesverhältniß zur schönen Mistreß Shore, ihr Emporkommen und ihren Fall, die Belagerung Londons durch den Bastard Falconbridge und die heldenmüthige Vertheidigung dieser Stadt. Heywood hatte den Stoff verschiedenen Balladen entnommen. Seine Darstellung ist schlicht, aber volksthümlich; kunstlos, ja hier und da fast roh, aber sehr glücklich auf die Wirkung der Bühne berechnet. Das zweite Stück, welches auch noch den Titel trägt: If you know not me, you know nobody,

*) The dramatic works of Th. Heywood, now first collected with notes and a memoir of the author, 1874, sowie die von Barron, Field and Collier für die Shak. Soc. herausgegebenen Spiele Heywood's. Schon 1637 erschien eine Sammlung Pleasant dialogues and dramas. — Siehe auch über ihn Specimens of Charles Lamb. — Hazlitt, Lectures on the dramatic literature etc. — Retrospective Review, Lond. 1825. 126. — Ward, a. a. O. — Mezières, a. a. O.

besteht aus zwei Theilen, von denen der erste das Leben Elisabeth's unter der Königin Maria bis zu ihrer Thronbesteigung, der zweite von da bis zum Untergange der spanischen Armada enthält. Dieser steht gegen den ersten zurück. Bemerkenswerth ist die Anwendung, die Heywood in dieser volksthümlichen Historie vom Chor und von dem alten Dumb-show machte.

Zu den früheren Stücken des Dichters, so weit wir sie kennen, (es sind im Ganzen nur 23 von ihm erhalten geblieben), gehören zwei seiner besten: A woman killed with kindness und The fair maid of the exchange, beide 1607 gedruckt. Doch ist jenes, welches schon 1603 zur Aufführung kam, diesem noch weit überlegen. Es bewegt sich auf dem Gebiete des Familiendramas, dem geeignetsten für das besondere Talent dieses Dichters. Wie in fast allen Stücken, welche die englische Bühne damals in dieser Gattung hervorgebracht, bildet der Ehebruch auch hier das Hauptmotiv. Der Dichter enthebt aber seinen Gegenstand der criminalistischen Sphäre, der er bisher fast immer verfallen war. Der beleidigte Gatte sucht seine Rache nur darin, seinem Weibe durch Güte ihre Schuld zum Bewußtsein zu bringen und diese durch Reue sühnen zu lassen. Er verbannt sie aus seiner und seiner Kinder Nähe und weist ihr ein einsames Landhaus zum Aufenthalt an, das er mit dem größten Comfort für sie ausstattet. Hier erliegt die Bereuende der Qual ihres Gewissens und der Erinnerung an das verscherzte Glück. Dem Tode nahe, schickt sie nach ihm, der sie immer noch liebt, um seine Verzeihung zu erlangen, und stirbt unter seinen Thränen und seinem Segen. Die Ausführung dieses gefühlvollen, nicht ohne Raffinement entworfenen Dramas enthält wirkliche Schönheiten und bedingt ergreifende Wirkungen. Der Uebergang von dem alten criminalistischen bürgerlichen Drama zu dem späteren rührenden Familiendrama war also hier schon gefunden. Selbst das moderne Ehebruchsdrama liegt bereits hier in der Knospe. Es ist aber von einer gesünderen Luft noch umweht. — The fair maid of the West, 1817 aufgeführt, ist eine romantische Komödie in zwei Stücken, die unter der Zweitheiligkeit der Handlung leidet, der es an innerer Einheit gebricht. Es liegt darin ein Intriguenstück vor, welches einzig auf scenische Wirkung berechnet erscheint. Der Dichter ist unbekümmert, ob seine Motive psychologisch genügend begründet sind. Er nähert sich in der Behandlung The four prentices. — The fair

maid of the exchange (1607 gedruckt), vielleicht nach einer alten Ballade gemacht, hat trotz des romanhaften Inhalts einen mehr bürgerlichen Charakter. Dies ist wohl der Grund, warum es zu seiner Zeit so großen Beifall gehabt. Das schöne Mädchen von der Börse erscheint von drei Brüdern umworben. Das Herz derselben gehört aber aus Dankbarkeit bereits einem Anderen, dem Krüppel Frank, der sie aus den Händen frecher Räuber errettet hat. Frank ist dem einen der Brüder aufs engste befreundet. Eine hochherzige Natur, entsagt er für ihn seiner Liebe, ja er überredet denselben sogar, seine Brüder die ihn zum Vertrauten gemacht, zu überlisten und sich in seiner Gestalt die Hand des schönen Mädchens zu gewinnen. — The English traveller, erst 1633 gedruckt, stellt sich als Gegenstück zu A woman killed with kindness dar, steht aber, obschon es ihm nicht an wirksamen Einzelheiten fehlt, an sympathischem Interesse und psychologischer Bedeutung dagegen zurück. — The wise woman of Hogsdon (1638 gedruckt) gehört dagegen zu den frischesten, bestgearbeiteten Stücken des Dichters und überhaupt zu den besten Sittencomödien der Zeit. — Auch A challenge for beauty, welchem ein romantischer Stoff zu Grunde liegt, ist nicht ohne Vorzüge, was auch von den mit Richard Brome gearbeiteten The late Lancashire witches, besonders aber von dem romantischen Drama The royal king and the loyal subject gilt Dieses behandelt ein ähnliches Thema wie Fletcher's Loyal subject, aber in einer ganz davon unabhängigen Weise.

Einen außerordentlichen Erfolg scheint The rape of Lucrece gehabt zu haben. Es erschien zuerst 1609 im Druck, 1638 folgte bereits die fünfte Auflage davon. Eine eigenthümliche Stellung nehmen endlich die vier cyklischen unter den Titeln: The golden — the silver — the brazen and the iron Age erschienenen Stücke ein. Die drei ersten entstanden viel früher, als das vierte. Der Druck des ersten ist von 1610, der des zweiten und dritten von 1613; das vierte, zweitheilige erschien aber erst 1632. Der Dichter sagt in dem Vorwort zu letzterem, daß diese Spiele oft und mit nicht wenig Beifall von zwei Gesellschaften zugleich auf einer Bühne gespielt worden seien und oftmals drei verschiedene Theater gefüllt hätten. Er stellte sich darin die Aufgabe, die ganze griechische Mythologie dramatisch vorzuführen, von den Kämpfen Saturns an bis zur Zerstörung von Troja. Wir würden sie heute als Ausstattungsstücke bezeichnen, was damals bei

der decorationslosen Bühne freilich nicht möglich war, immer aber scheinen sie hauptsächlich auf die Schaulust des Volkes berechnet gewesen zu sein. Der Dichter entwickelt darin eine reiche Kenntniß seines Gegenstands, ohne doch je mit seinem Wissen lästig zu werden, und indem er immer unterhaltend bleibt, schlägt er dabei doch einen der Sache würdigen Ton an, wie Heywood überhaupt, trotz seiner Productivität, der Sprache und dem Ausdruck große Aufmerksamkeit zuwandte. Der erste Theil enthält die Geschichte Jupiters und Saturns; der zweite: die Liebesgeschichte Jupiters zu Alkmene, die Geburt des Herkules und den Raub der Proserpina; der dritte: den Tod des Nessus, die Geschichte Meleagers, die von Jason und Medea, die Aphrodite's im Netze Vulcans und die Thaten und den Tod des Herkules; der vierte: die Belagerung und den Untergang Trojas. — Das Lustspiel A maidenhead well lost (1634 gedruckt) soll nur deshalb erwähnt werden, weil Massinger ihm einige Züge zu seinem Greatduke of Florence entlehnt haben soll. — Von den vielen anderen Schriften des Dichters aber mag nur noch seine Apology for actors genannt werden.

Lamb nennt Heywood einen prose-Shakespeare. Dies ist zu viel und zu wenig. „Seine Stücke seien ebenso natürlich wie rührend; man vermisse aber den Poeten darin, der Shakespeare über die Natur erhebe. Heywood's Charaktere, seine Landedelleute seien direct dem Leben entnommen, die besten ihrer Art, aber doch nur dieser Art." Indessen scheint mir der Vergleich mit Shakespeare nicht recht am Platze zu sein. Diese Dichter gingen von zu verschiedenen Antrieben aus und hatten dabei zu verschiedene Ziele im Auge. Sie schrieben zwar beide für die Bühne, aber für Shakespeare war die Bühne nur Mittel zum Zweck, für Heywood war sie der Endzweck; daher, obschon sie beide Schauspieler waren, dieser in Shakespeare dem Dichter nur nützen, in Heywood aber auch schaden konnte. Wir sahen, worin Shakespeare den Zweck der Bühne fand, für Heywood ging er fast schlechthin in der Bühnenwirkung auf.

Er war ein Mann von großem Talent, zuletzt aber doch nur der play-wright im gewöhnlichen Sinne des Worts, obschon die sprachliche Behandlung seiner Dramen beweist, daß er hierin über diesen hinausgehen wollte. Er nimmt ohne Zweifel unter den play-wrights dieser Art eine hervorragende Stellung ein, aber er gehört doch noch

zu ihnen. Sein Ehrgeiz war nur auf die Wirkung seiner Stücke im Theater gestellt. Der Ruhm in der Literatur ließ ihn — wenigstens behauptete er es — gleichgültig. Wie seine Apology for actors beweist, ein begeisterter Vertheidiger der Bühne gegen die wider dieselbe erhobenen Vorwürfe, mußte er auch für ihre Nützlichkeit, für ihre moralischen Wirkungen eintreten. Da ihm die ganze Welt ein Theater war, so erschien es ihm widersinnig, das Theater negiren zu wollen. „He that denyes then, theaters should be — heißt es am Schluß seines Vorworts — He may as well deny a world to me.“ Er faßt daher bei all seinen Stücken die moralische Absicht auf das gewissenhafteste ins Auge. Da sich aber die scenische und die moralische Wirkung nicht immer decken, und erstere ihm doch noch darüber ging, und es ihm vor allem um Erregung, Erheiterung, Rührung, Erschütterung der Zuschauer durch die schauspielerische Darstellung zu thun war, so kamen diese beiden Tendenzen oft in Conflict miteinander, wodurch seine Moral nicht selten zweideutig und schillernd erscheint. Die schauspielerische Situation und die Wirkung derselben auf das Gemüth war das, worin sein Talent sich am stärksten zu äußern vermochte. Die volksthümliche Wahl und Behandlung der Stoffe, die Natürlichkeit und Frische der Ausführung und des Vortrags sind weitere Vorzüge seiner Dichtung.

Heywood gehörte unter Jacob I. der Truppe des Grafen von Worcester an, ging auf dessen Wunsch in die der Königin Anna über, nach deren Tode er in die Dienste des Grafen zurück trat. Schauspieler mit Leib und mit Seele mußte ihn die Revolution aufs empfindlichste treffen. Das mit William Rowley zusammen gearbeitete Schauspiel Fortune by land and by sea (erst 1655 gedruckt) dürfte wohl eine seiner letzten dramatischen Dichtungen gewesen sein. Für seine letzte literarische Arbeit überhaupt hält man das Life of Ambrosin Merlin. 1648 scheint er noch in London gelebt zu haben, dann aber bald gestorben zu sein.

Samuel Rowley war ebenfalls Schauspieler. Er gehörte anfangs der Henslowe'schen, später der Truppe des Prinzen Heinrich von Wales an. Von seinen Lebensschicksalen wissen wir übrigens nichts; von seinen dramatischen Arbeiten sind außer einigen Namen nur zwei erhalten geblieben: When you see me, you know me or the famous chronicle of king Henry VIII., with the birth and virtuous life

of Edward, Prince of Wales und The noble soldier*). Das erste erschien bereits 1605 im Druck und hat wegen der Aehnlichkeit einiger Stellen mit Shakespeare's Heinrich VIII. die Forscher zur Untersuchung der Prioritätsfrage hingelenkt. Diese Aehnlichkeiten sind jedoch zu äußerlicher Natur, um ihnen ein besonderes Gewicht beilegen zu können. In der Hauptsache sind Auffassung und Behandlung beider Stücke doch zu verschieden. So spielt der Narr des Königs, Will Summer, in dem Rowley'schen Stück eine bedeutende Rolle, und auch den nächtlichen Incognito-Wanderungen des letzteren ist ein großer Raum hier ertheilt. The noble soldier ist ein Intriguenstück. Es wurde erst 1634 gedruckt. Elze glaubt, daß der Autor schon ein Jahr früher gestorben sei.

All die vorgenannten Dichter, zu denen noch Henry Porter mit seiner lustigen Comödie: The two angry women of Abington (1599 gedruckt), John Cooke mit seinem satirischen Sittenlustspiel Green's tu quoque or the city gallant**) (um 1599) und George Wilkin mit seinem Familien-Drama Miseries of an enforced marriage***) (1607 gedruckt, aber jedenfalls früher geschrieben) zu zählen sind (auch die anonymen Stücke Life of Jack straw [1593], Grim, the collier of Croyden†) [um 1599], die Historie Look about you [1600] und Wily beguiled [1606 gedruckt] gehören hierher), begannen ihre dramatische Laufbahn noch unter der Regierung der Elisabeth. Ward nahm hieraus Veranlassung, die zeitgenössischen Dramatiker Shakespeare's und Ben-Jonson's in Elisabetheische und Nach-Elisabetheische zu theilen. Obschon diese Eintheilung zum Theil nur von einer äußerlichen Bedeutung ist, treten an den meisten der der zweiten Gruppe angehörenden Dichter doch Merkmale hervor, welche wirklich auf den veränderten Geist der Zeit zurückgeführt werden müssen.

Dies läßt sich gleich an den Werken derjenigen beiden Dichter deutlich erkennen, welche gewöhnlich als die bedeutendsten Erscheinungen dieser Gruppe bezeichnet werden, an Beaumont und Fletcher.††)

---

*) K. Elze hat es mit einem Vorwort herausgegeben (Dessau u. Lond. 1874).

**) Abgedruckt in Dodsley's Old plays.

***) Desgleichen.

†) Desgleichen.

††) Seward's Edition of the works with a preface. Lond. 1750. — Whalley Colman edition. Lond. 1811. — Dyce edition. 1846. — Donne, Essays on the

Jene an ihnen hervortretenden Merkmale aber sind: der größere Einfluß, den jetzt die spanische Dichtung und der sie beseelende ritterlich-höfische Geist auf das englische Drama gewinnt, und der zügellosere Ton, der daneben in diesem Platz greift und ein allgemeines Sinken der Sitten voraussetzen läßt.

Graf Baudissin hat in seinem „Ben Jonson und seine Schule" die genannten beiden Dichter der letzteren zugerechnet. Indessen beweisen die Werke derselben, daß der Einfluß Shakespeare's auf sie doch noch ein größerer war. Auch folgten fast alle Dramatiker der Zeit wenigstens darin dem Beispiele des letzteren, alles, was die Bühne ihnen darbot, in einer ihrer besonderen dichterischen Individualität, ihren besonderen dichterischen Zwecken entsprechenden Weise zu ergreifen und zu benutzen. Das individuelle Moment dürfte zwar bei Beaumont und Fletcher nicht gerade als ein besonderes stark ausgeprägtes zu bezeichnen sein, weil Beaumont, wie es scheint, nie oder nur ausnahmsweise allein für die Bühne gearbeitet hat, die ausschließlichen Arbeiten Fletcher's sich aber durch keine tieferen Merkmale von den gemeinsamen Arbeiten beider unterscheiden und in diesen wieder der Antheil eines jeden von ihnen nicht zu bestimmen ist.

Beaumont scheint mit Jonson noch enger als Fletcher befreundet gewesen zu sein. Jonson hat es selbst ausgesprochen, daß er Beaumont bei seinen Arbeiten zu Rathe gezogen und seinem Urtheile völlig vertraut habe; wogegen Beaumont in einem Jonson gewidmeten Gedichte wieder erklärte, diesem all seine Kunst zu verdanken, woraus man nun schloß, daß Beaumont die Jonson, Fletcher die Shakespeare verwandtere Natur gewesen und hiernach der Antheil eines jeden an ihren gemeinsamen Werken zu bemessen sei. Auch glaubte Seward, der Herausgeber derselben, nachweisen zu können, daß unter ihnen einige (wie Nice valour und The woman-hater) seien, welche sich von allen von Fletcher allein gearbeiteten Stücken dadurch unterschieden, daß in ihnen gewisse in der Art Jonsons, von menschlichen Eigenschaften und Charaktereigenthümlichkeiten abgeleitete Begriffe personi-

---

Drama. — Coleridge Literary remains. — Hazlitt, Lectures. — Dryden (a. a. O.) **Essay** on poetry. — Ward, a. a. O. II. 155. — Rapp, Studien über das englische Theater. — Kannegießer, Uebersetzungen. — Baudissin, Ben Jonson und seine Schule, Uebersetzungen.

ficirt erscheinen. Allein dieser Beispiele sind doch zu wenige, um derartige Schlüsse darauf gründen zu können, zumal ein weiterer Vergleich keine Merkmale zur Unterstützung dieser Auslegung hat auffinden lassen. Vielmehr ist man, je näher man die Werke beider in Betracht gezogen ,auch mehr und mehr zu der Ueberzeugung gekommen, daß ihr längeres enges Zusammenleben sie geradezu in geistige Doppelgänger verwandelt haben müsse. Hierzu kam, daß die Objectivität der damaligen dramatischen Dichter das Hervortreten besonderer subjectiven Merkmale hinderte und die Gewohnheit des gemeinsamen Arbeitens die Fähigkeit ausbilden mußte, sich dabei der Anschauungs-, Empfindungs- und Ausdrucksweise des Andern so viel wie möglich anzupassen. Neuerdings glaubt zwar Mr. Fleay*) ein äußeres Merkmal für die Unterscheidung beider Dichter in der mehr oder minder häufigen Anwendung der weiblichen Versenden gefunden zu haben, deren sich nach ihm Beaumont ungleich seltener, als Fletcher bedient haben soll. Die ganze Frage gehört aber zur Zeit noch der Kritik der Fachmänner an.

John Fletcher, der ältere von Beiden, ein jüngerer Sohn Richard Fletcher's, der nacheinander Präsident des Benet's College zu Cambridge, Geistlicher zu Rye (in Sussex), Decan von Peterborough, Bischof von Bristol und später von London war, wurde 1579 in Rye geboren. 1596 starb ihm der Vater, der seine Familie, trotz seiner hohen Stellung, in zerütteten Vermögensverhältnissen hinterließ. Seine Ausbildung hatte John in Benet's College erhalten. Wann er wieder ganz nach London zurückgekehrt ist, wissen wir nicht. Das erste uns erhalten gebliebene Denkmal seiner schriftstellerischen Thätigkeit ist aus dem Jahre 1607, ein Widmungsgedicht zu Jonson's Volpone; das früheste uns von ihm bekannt gewordene Stück: The woman-hater aus demselben Jahre. Daß dieses zum größten Theile von Beaumont herrühre, ist zur Zeit bloße Anahme. Jedenfalls war dieser daran mit betheiligt. Beide waren einander damals schon länger in Freundschaft verbunden, die bis zur Gütergemeinschaft gegangen sein soll, was aber wohl durch die Verheirathung Beaumonts (1613) eine Veränderung erfuhr. Auch hinderte diese Freundschaft sie nicht, in ein intimes Verhältniß zu Ben Jonson zu treten. Nach Beaumont's Tode scheint Massinger

*) On metrical tests as applied to dramatic poetry in den Transactions der New Shakesp. Soc.

dessen Stelle bei Fletcher ersetzt zu haben. Diese theilten sogar miteinander das Grab. Doch auch mit Rowley und Shirley trat Fletcher in enge Verbindung. Ueberhaupt war er bei seinen Berufsgenossen im hohen Grade beliebt. Die Bescheidenheit, Geradheit und Ehrenhaftigkeit seines Wesens, die Gabe der Unterhaltung, die er in reichstem Maße besaß, die gute Kameradschaft, welche er einhielt, seine Abneigung gegen alle literarischen Händel und Intriguen, hatten zur Folge, daß er weder Feinde, noch Neider besaß. Er starb 1625, im August.

Francis Beaumont, um 1586 zu Grâce-Dieu in Lincolnshire geboren, gehörte ebenfalls einer angesehenen Familie an. Sein Vater bekleidete das Amt eines Richters. 1596 bezog er mit seinen Brüdern Broadgate Hall zu Oxford, 1600 wurde er Mitglied des Inner Temple, als welches er 1613 mit einer Maske zu den Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzessin Elisabeth betraut ward. Schon früh hatte er sich der Schriftstellerei und der Bühne zugewendet. The woman-hater ist auch sein frühestes Stück; obschon sein Antheil daran von Einigen auf Grund der Thatsache bestritten worden, daß die erste Ausgabe 1648 nur unter Fletcher's Namen erschien und erst die zweite (von 1649) auch seinen Namen enthält. Dies ist jedoch um so weniger von Wichtigkeit, als erst der unzweifelhaft von Beiden geschriebene Philaster (1608) einen entschiedenen Erfolg hatte. Beaumont war 1606 durch den Tod seines ältesten Bruders zu Vermögen gekommen, 1613 heirathete er eine junge Dame von Rang und von Reichthum. Nur wenige Jahre aber sollte er im Genuß dieses Glückes verbleiben, dem er bereits am 6. März 1616 durch den Tod wieder entrissen wurde. Ueber die Bedeutung seines Antheils an dem poetischen Schaffen der Freunde kann nach dem Urtheil Ben Jonson's kein Zweifel sein. Welcher Art derselbe jedoch war, wissen wir nicht.

Die Werke Fletcher's lassen sich in solche theilen, die er allein, und in solche, die er mit Anderen, vorzüglich mit Beaumont verfaßte. Die einen und anderen zerfallen in Tragödien und Tragicomödien und in reine Lustspiele. Jene sind durchgehend romantischen Charakters, selbst die auf geschichtlicher Grundlage. Diese sind zwar auch meist romantisch, zum Theil aber auch ganz realistische Sitten- und Charakterschilderungen der Zeit. Nur die letzteren lassen sich unmittelbar auf das Beispiel und den Einfluß Ben Jonson's zurückführen. Sie spielen meist in England und London, nur einzelne in

Frankreich oder Italien. Doch selbst sie unterscheiden sich von den Ben Jonson'schen Arbeiten dieser Art darin, daß Beaumont und Fletcher, wie überhaupt, so auch noch hier, der Prosa nur einen geringen Raum gestatteten. Bemerkenswerth ferner ist, daß sie am Scenenwechsel zwar durchgehend festhielten, denselben jedoch innerhalb der einzelnen Akte meist nur auf zwei und drei Verwandlungen einschränkten. Mehr als 5 Verwandlungen finden sich bei ihnen, wie ich glaube, nie vor, während Ben Jonson deren zuweilen, wie wir gesehen, bis zu zehn anwendete.

Die romantischen Dramen Fletcher's stehen vielfach unter spanischem oder unter Shakespeare'schem Einfluß, daneben wirkt der der Italiener noch fort. Die geschichtlichen Dramen sind meist der älteren Geschichte entnommen und weisen auf römische und griechische Schriftsteller hin, so der Bonduca auf Tacitus, The Bloody brother auf Herodian und Seneca's Thebais, The False one, worin sich die Liebe Cäsar's zu Cleopatra behandelt findet, auf Plutarch und Suetonius &c.

Der spanische Einfluß ging damals aber noch weniger vom Drama als vom Roman und von der Novelle aus; ja Ward meint sogar, daß ersterer jetzt noch kaum nachweisbar sei. Doch deutet The Island Princess jedenfalls auf ein spanisches Stück, La Conquista de las Moluccas des Melchior de Leon, The double marriage wenigstens wahrscheinlich auf ein solches zurück. Ob The maid in the mill wirklich nur nach der Bandello'schen Novelle, die auch Lope de Vega's Quinta de Florencia zu Grunde liegt, oder nach letzterer gedichtet ist, dürfte ebenfalls zweifelhaft sein. Daß Fletcher hier unter Lope de Vega geblieben, ist noch kein Gegenbeweis, da er in demselben Stück bei Benutzung eines Motivs aus Romeo und Julia noch ungleich tiefer unter Shakespeare erscheint. Gewiß wenigstens war das Stück Lope de Vega's früher, als das von Fletcher und Rowley geschrieben.

Von Shakespeare finden sich außer vielen zerstreuten Anklängen noch Motive in Philaster aus Hamlet und Was ihr wollt, in Cupid's revenge und The two Kingsmen aus dem Sommernachtstraum, in The coxcomb und The noble gentleman aus Was ihr wollt, in letzterem und in Rule a wife and have a wife aus der Widerspenstigen, in The Sea voyage aus dem Sturm u. s. w.

Gerade aus der Benutzung solcher Züge läßt sich der große Abstand beider von Shakespeare erkennen. Sie besaßen weder die Fein-

heit noch die Kraft und Tiefe der dramatischen Motivirung dieses Dichters und blieben ebenso sehr in der Entwicklung der einzelnen Charaktere wie in der Kunst der Verknüpfung und Composition hinter demselben zurück. Am wenigsten aber hatten sie einen Begriff von der Tiefe und Hoheit seiner Kunstauffassung und seiner ethischen Weltanschauung. Sie sind unstreitig größere Poeten und Künstler als Heywood, doch ist es auch ihnen fast immer nur um möglichst wirkungsvolle Darstellung des einzelnen Falles, nicht wie Shakespeare um Offenbarung einer bestimmten Seite des Weltzusammenhanges, des Menschenschicksals in der Darstellung eines bestimmten einzelnen Falles zu thun. Ihnen genügt es, daß die Gestalten, welche sie vorführen, einander mit einer bestimmten äußeren Nothwendigkeit verbunden erscheinen; selbst dies ist nur in einem bestimmten Umfang der Fall, so daß den neben dem Hauptmotive herlaufenden Nebenmotiven zuweilen diese Nothwendigkeit des äußeren Zusammenhangs fehlt, wie z. B. dem Quacksalber- und Clownmotiv in The fair maid of the mill, welches den Charakter eines bloßen Zwischenspiels hat. Wogegen bei Shakespeare jede Figur zugleich mit einer inneren und äußeren, ja zuweilen mit einer noch größeren inneren, als äußeren Nothwendigkeit an ihrem jeweiligen Platze steht und alle Motive der Handlung innerlich durch einen sie beseelenden Grundgedanken aufs engste und einheitlichste verbunden erscheinen. Shakespeare muthet uns dann und wann etwas viel in den Voraussetzungen zu, wobei er sich aber theils darauf berufen konnte, sie in seinen Quellen schon vorgefunden zu haben, theils der Kraft der symbolischen Bedeutung vertrauen mochte, welche bei ihm Alles durch jene ideelle Durchdringung erhält. Dagegen ist bei ihm die innere Verknüpfung der einzelnen Glieder seiner Handlung immer von einer zwingenden Nothwendigkeit, wie seine Charakterentwicklung von der überzeugendsten psychologischen Folgerichtigkeit, was wohl bei Beaumont und Fletcher bisweilen, aber durchaus nicht immer und in gleichem Maße der Fall ist. Ihre Stärke liegt in der Erfindung und Ausführung der einzelnen Situationen, in dem Glanz, den sie über sie, wie über die daran betheiligten Gestalten zu verbreiten, und mit dem sie nicht selten die Schwäche der Motivirung zu verdecken wissen. Sie stehen Alles in Allem genommen zwar hoch über Heywood, aber diesem immer noch näher als Shakespeare. Ihre Weltanschauung ist eine reichere, weitere, phantasievollere, ihre Kenntniß

des menschlichen Herzens eine tiefere und vielseitigere als Heywood's, sie sind künstlerisch durchgebildeter, als er, aber ihre Moral ist eine ungleich unsicherere und schwankendere, und was die Behandlung des Verhältnisses der beiden Geschlechter betrifft, bei der es ihnen zuweilen nicht an einer Feinheit und Zartheit, einer Anmuth und Würde fehlt, die an Shakespeare zu reichen scheinen, so bereiten sie uns andrerseits darin schon ganz auf das vor, was die noch brutaleren und schamloseren Lustspieldichter Carls II. ihrem Publicum darbieten durften.

Die Zahl der Gestalten, Verhältnisse und Situationen, welche die Werke der beiden Dichter, besonders diejenigen Fletcher's, enthalten ist eine so große, daß man auf den ersten Blick geneigt ist, sie hierin für ebenbürtig mit Shakespeare zu erklären. Bei näherer Untersuchung aber zeigt sich, daß es weder in Bezug auf Mannichfaltigkeit, Verschiedenheit und Originalität, noch in Bezug auf das Detail der Ausführung, auf die einzelnen Züge und Beziehungen wirklich der Fall ist. Es erscheint dann alles, selbst noch das Beste, nur wie ein matter Abglanz von ihm.

Von Heywond ist freilich so viel verloren gegangen, daß wir ihn nach dem erhalten Gebliebenen vielleicht nicht völlig gerecht zu beurtheilen im Stande sind. Von Fletcher kennen wir dagegen fast Alles, was er auf dem Gebiete des Dramas hervorgebracht haben mag. Von den Beaumont und Fletcher mit voller Sicherheit angehörenden Stücken kommen auf letzteren allein nicht weniger als folgende fünfundzwanzig: Die Pastorale The faithful shepherdess (1610 gedruckt); die Tragödien Bondeca und Valentinian, beide mit geschichtlichem Hintergrund und vor 1619 entstanden, The double marriage, nach einem spanischen Motiv und nach 1619 entstanden, und The prophetess, 1622, mit geschichtlichem Hintergrund; die Tragicomödien: The loyal subject, 1618, The mad lover, vor 1619, The Island princess, 1621, A wife for a month, 1624, alle unter spanischem Einfluß, The humorous lieutenant, vor 1625, The custom of the country, spanische Quelle, vor 1628, Women pleased, 1625, The fair maid of the inn, 1626 aufgeführt; die romantischen Lustspiele: Wit without money, 1614, The pilgrim, 1621, Love's sure, 1622—23, The chances, vor Aug. 1625, The Spanish curate, 1622 (die letzten vier nach spanischer Quelle), The sea-voyage, 1622, The elder brother (nach Aug. 1625), dem eben-

falls ein spanisches Motiv zu Grunde liegt; und die Sittencomödien: The beggar's bush, 1622, The wild goose chase, 1625, Monsieur Thomas, 1625, und The woman's prize or the tamer tamed, 1633.

Mit Beaumont arbeitete Fletcher folgende Stücke zusammen: Die Tragödien: Thierry and Theodoret, vor 1616 (nur muthmaßlich), The maid's tragedy, vor 1610, Cupid's revenge, um 1612; die Tragikomödien: Philaster, um 1608, A king and no king, um 1612, The honest man's fortune, um 1613, The knight of Malta, The faithful friends (nur muthmaßlich); die romantischen Lustspiele: The woman hater (?), 1607, The coxcomb, um 1612; die Sittencomödien: The knight of the burning pestle, um 1612, durch Don Quichotte angeregt, The scornful lady, um 1612, Wit at several weapons, vor 1616, The captain, um 1613, The little french lawyer (?), nach 1616, und das Moral-play: Four plays in one, vor 1616.

An folgenden Stücken soll Fletcher noch überdies mit anderen Schriftstellern gearbeitet haben, Die Lustspiele The noble gentleman und The night walker sind wahrscheinlich in der Hauptsache von ihm, nach seinem Tode aber von Shirley erst zu Ende geführt worden. Dieses kam nach August 1625, jenes 1626 zur Aufführung. Auch die romantischen Lustspiele The nice valour und Love's pilgrimage dürften auf diese Weise entstanden sein. Die Tragödie The false one, nach 1619, die Tragicomödie The maid of the mill, um 1623, hatten William Rowley, die Tragicomödie The queen of Corinth, 1623, und die Tragödie The bloody brother, 1625, muthmaßlich Middleton, The laws of Candia aber Ben Jonson und Middleton, die Tragicomödie The lover's progress, nach Aug. 1625, jedenfalls Massinger zu Mitarbeitern. An der Tragicomödie The two kinsmen soll Shakespeare betheiligt gewesen sein.

Ich muß mich begnügen, nur die bedeutendsten Stücke hiervon zu beleuchten, auf die Ueberschätzung anderer hinzuweisen und das oben ausgesprochene allgemeine Urtheil an einigen Beispielen zu erläutern.

Philaster or love lies a bleeding gehört zwar den frühesten Stücken der Dichter an, zeigt aber schon die hauptsächlichsten Vorzüge derselben, das glänzende Pathos einzelner Situationen und Charaktere, in ungewöhnlichem Maße. Auch hatte es sich eines bedeutenden Erfolgs zu erfreuen. Philaster ist ein abgeschwächter Hamlet, und Bellario spielt die Rolle der Viola mit schließlicher Resignation.

So hart die Dichter gegen das edle Mädchen erscheinen, so nachsichtig erweisen sie sich gegen die bösen Elemente des Stücks, den König und Pharamund. Das Hauptgewicht ist auf die Scenen zwischen Bellario, Philaster und Arethusa gelegt, die in der That manches Schöne, aber auch viele Anklänge an die verwandten Scenen in Was ihr wollt enthalten.

The maid's tragedy stellt sich als einer der kühnsten Versuche der Dichter dar, außergewöhnliche Charaktere in außergewöhnlichen Lagen mit psychologischer Tiefe und mit Energie des dramatischen Ausdrucks vorzuführen. Evadne ist heimlich die Buhle des Königs von Rhodus, der sie seinem eben siegreich zurückkommenden Feldherrn Amintor vermählt, um das Verhältniß mit ihr unter dem Deckmantel der Ehe fortsetzen zu können. Die Dichter versuchen es, glauben zu machen, daß Evadne hierbei einzig vom Ehrgeiz geleitet sei, sie will keinem geringeren Mann als dem höchsten des Reichs angehören. Es ist aber schwer zu begreifen, welche Befriedigung der Ehrgeiz aus einem Verhältniß zu ziehen vermöchte, das er wegen der Schande, mit der die Kundwerdung droht, geheim halten muß; noch schwerer, wie ein Herz, welches die Schande doch scheut, zugleich mit unerhörtem Trotz die frechste Schamlosigkeit zur Schau tragen kann. Die Dichter wurden vielleicht durch die Situation gereizt, ein in ihrer Schamlosigkeit fast heroisches Weib dem Manne, welchen es seinem vermeintlichen Ehrgeize opfert, in der Brautnacht mit eherner Stirn seine schauderhafte Lage enthüllen und sich mit höhnendem Stolze den erträumten Umarmungen desselben entziehen zu lassen. Es kann nicht geläugnet werden, daß, die Voraussetzungen zugegeben, diese Scene mit phantasievoller Kraft durchgeführt und ein ganz eigenthümlicher, unheimlicher Reiz der Stimmung und Farbe darüber gebreitet erscheint, allerdings ganz auf Kosten Amintor's, der zu einer kläglichen Rolle verurtheilt ist, damit das Spiel eine Zeitlang fortgesetzt werden kann. Dagegen ist die Scene Evadne's mit dem ihr ins Gewissen redenden Bruder eine schwächliche Nachahmung derjenigen Hamlet's mit seiner Mutter. Die sich in Evadne vollziehende Wandlung ist nach dem Vorausgegangenen kaum glaublich, jedenfalls sinkt sie dabei ästhetisch viel tiefer, als sie sich moralisch erhebt, zumal wir später erfahren, daß diese Wandlung nur der Herbeiführung neuer, grauenvoller Situationen zu dienen hat. Die Ermordungsscene des Königs ist scheußlich und nur möglich durch die unbegreifliche Haltung, die dieser dabei

beobachtet. Die Dichter haben bei allem Aufwand an Kraft die beabsichtigte tragische Wirkung nicht zu erreichen vermocht, weil es den Motiven an innerer Wahrheit und Einheit fehlt. Nichts destoweniger gehört dieses Stück zu den glänzendsten Leistungen derselben auf dem Gebiete der Tragödie.

Fast noch mehr leidet das ebenfalls im großen Style angelegte Drama A king and no king an dem Fehler, bedeutende Wirkungen mit falschen Mitteln und nur um ihrer selbst willen erzielen zu wollen. Das Thema bildet hier die Geschwisterliebe. Arbaces liebt seine Schwester Iberia mit rücksichtsloser, rasender Leidenschaft. Wir müssen mit ihm *alle* Stadien der Blutschande und ihrer Gewissenskämpfe durchlaufen, um schließlich mit ihm zu entdecken, daß beides nur in der Einbildung geschah, daß Iberia gar nicht seine Schwester ist und daher Beide, obschon ihrer Handlungsweise, ihren Entschlüssen nach schuldig, de facto doch unschuldig sind. Nur Dichter, denen es vor allem auf die augenblickliche Wirkung ankam, konnten sich so in der Wahl der Mittel vergreifen und indem sie sittlich zu sein glaubten, die Sittlichkeit so gröblich verletzen.

Aehnlich ist es mit Cupid's revenge beschaffen. Hier haben die Dichter ein Motiv aus dem Sommernachtstraum mit einem anderen aus den Bacchen verbunden. Cupido nimmt Rache dafür, daß König Leontius von Lycien, von seiner Tochter Hidaspes und seinem Sohne Leukippus hierzu aufgereizt, dessen Altäre niedergerissen hat. Er berückt erstere, daß sie in Liebe zu einem häßlichen Zwerg entbrennt, und letzteren, daß er von einer heftigen Leidenschaft für eine Courtisane erfaßt wird. Aus diesem doppelten Liebeswahnsinn entwickeln sich dann die tragischen Ereignisse, in denen das ganze Königshaus untergeht.

Sehr beliebt und berühmt waren lange The scornful lady und The wild goose-chase. Sie sind jedoch weit überschätzt worden. Die rohe, lascive Behandlung des Verhältnisses der beiden Geschlechter, der in so vielen Lustspielen der Dichter, wie in Monsieur Thomas, The costum of the country, Women pleased, The beggar's blush, The maid of the mill, The captain ꝛc., ein so großer Raum vergönnt ist, stößt auch hier aufs heftigste ab. Die Gespräche, die Mirabel in The wild goose-chase mit Rosalaura und Lillia-Bianca führt, übersteigen heute glücklicher Weise allen Glauben. Hierdurch sind selbst noch zwei sonst

vorzügliche Arbeiten, wie Rule a wife and have a wife und The humorous lieutenant verunstaltet worden. Sie zeichnen sich beide durch glückliche Erfindung origineller und wahrhaft komischer Situationen aus. Jenes kennt man aus Schröder's maßvoller Bearbeitung: Stille Wasser sind tief. Im Originale ist Margarita eine auf den Lustspielboden übertragene Evadne. Sie sucht in der Ehe nichts als den Deckmantel für ein zügellos ausschweifendes Leben. Vortheilhaft hebt sich dagegen die Behandlung des in eine höhere Sphäre gehobenen romantischen Stoffs von Wit without money ab. Es gehört mit The chances, The spanish curate und The elder brother zu den gelungensten Arbeiten Fletchers im feineren Lustspiel, dem diese Stücke sämmtlich allein angehören.

Von den ernsten Stücken sollen schließlich noch hervorgehoben werden die Tragicomödien The loyal subject und The lover's progress. Das Pathos in The loyal subject, die Lehnstreue, ist in dem Helden Archas allerdings auf die Spitze getrieben. Spanischen Ursprungs, ist es in der Behandlung der Dichter fast noch spanischer als spanisch geworden; wogegen es dem Charakter von Archas' Sohne, Theodore, in seinem widersetzlichen Trotz, zu sehr an Verstand und Haltung fehlt. Das Stück, reich an einzelnen Schönheiten und an psychologischem Interesse, wird von The lover's progress, weit übertroffen, welches sich ebenso sehr durch die Vorzüge, als durch die Fehler der Dichter auszeichnet. Die nächtliche Scene zwischen der keusch und edel angelegten Calista, der Gattin des trefflichen Cleander, mit dem für sie in leidenschaftlicher Liebe erglühenden Freunde des letzteren, Lisander, ist von großer Gewalt und ein ergreifendes Gegenstück zu der obenberührten Scene in The maid's tragedy. Das erstmalige Erscheinen Cleander's ist von bedeutender Wirkung; die Wiederholung aber erscheint als ein Mißgriff und der durch den Fall des fliehenden Lisander veranlaßte Pistolenschuß als ein bloßer theatralischer Knalleffect. Auch überreden die Dichter uns nicht, daß Calista aus dieser Scene rein hervorgehe. Schon daß sie, wenn auch ohne jede sträfliche Absicht, Lisander diese nächtliche Zusammenkunft gewährt, entspricht der behaupteten Keuschheit und Reinheit ihrer Natur keineswegs. Schon hierdurch hat sie ihre Gattenpflicht gröblich verletzt und die Ehre ihres Hauses aufs empfindlichste bloßgestellt. Diese Zusammenkunft ist aber nicht ohne Folgen, da sich durch sie wenn schon kein

physischer, so doch ein psychischer Ehebruch vollzieht. Lisander geht schließlich doch mit ihrem Herzen hinweg. Die Art, wie der Dichter die Katastrophe herbeiführt, zeigt wieder aufs deutlichste den Unterschied zwischen der Motivirung bei Shakespeare und Fletcher. Der Zufall im Dienste des Dichters muß alles hier thun. Die Geistererscheinung, welche dem Cleander sein nahes Ende verkündet, fällt wie ein Deus ex machina in das Stück. Sie hat einzig den Zweck, eine unheimliche Situation herbeizuführen, welche das völlig Undramatische und Untragische dieses angekündigten Todes verdecken soll. Der arme Cleander! Er muß und aus keinem anderen Grunde sterben, als weil die Dichter seines Todes bedürfen. Nur deshalb muß auch Leon, welcher ihn tödtet, hierbei wie ein Unsinniger handeln. Wie äußerlich und plump ist das Schwertmotiv, welches Lisander'n in den Verdacht des Mordes zu bringen hat! Wie schillernd die schließlich aus dem Stück hervortretende Moral, das gleichwohl mit zu dem Bedeutendsten gehört, was Fletcher geschaffen. Stand Shakespeare schon hoch über seiner Zeit und deren Empfindungs- und Anschauungsweise, wie viel mehr über denjenigen Beaumont's und Fletcher's. Für diese war er zu hoch, zu ehrbar und streng in den Forderungen der Sittlichkeit. Sie aber waren die ächten Kinder von dieser Zeit. Sie beschönigten dieselbe mit ihrer laxen Moral. Sie huldigten ihren Auswüchsen, indem sie dieselben zu geißeln schienen. Sie hüllten die Frivolität derselben in ihren glänzenden Dichtermantel und schlugen ihn gelegentlich auf, um sie in ihrer hier reizvollen, dort abschreckenden Nacktheit zu zeigen. Je mehr sie dafür bekränzt und gefeiert wurden, um so mehr mußte Shakespeare zurücktreten. Aus diesem Grunde wurden auch nach der Restauration Fletcher und Beaumont wieder höher als Shakespeare geschätzt. Es ist wohl kein Zweifel, daß diese Dichter im Leben strenger in den Forderungen der Sittlichkeit waren, als in ihren Dichtungen, hier galt ihnen diese aber oft kaum mehr, als ein traditionelles und conventionelles Requisit der Bühne. Sie stehen hierin zwischen Shakespeare und den Lustspieldichtern Carls II. und erscheinen gegen diese um ebenso viel sittlicher als unsittlicher gegen jenen.

Fast gleichzeitig mit ihnen betrat John Webster*) als Dichter

*) Siehe die Edition Works of J. Webster by Dyce 1871 und die der Dramatic Works of J. W. by Hazlitt 1857. Bodenstedt, Shakespeare's Zeit-

die Bühne. Von seinen Lebensverhältnissen hat sich keine weitere Nachricht erhalten, als die sich aus den Widmungen seiner Dramen etwa entnehmen läßt. Wir kennen weder sein Geburts-, noch sein Todesjahr. In der Widmung zu seinem 1624 erschienenen Festspiel: Monument of honour etc. nennt er sich einen Merchant tailor und Free-born of the merchant tailor's company, woraus man geschlossen, daß er der Sohn eines Merchant tailor dieses Namens in London gewesen sei. In Henslowe's Tagebuche wird 1601 eines Stückes Guisse und 1602 eines anderen Seser's fall, beide von Webster, gedacht. An letzterem sollen noch Munday, Drayton, Middleton betheiligt gewesen sein. 1604 erschien der mit Marston zusammengearbeitete Malcontent. Die ältesten der uns von ihm bis jetzt bekannt gewordenen Drucke gehören dem Jahre 1607 an. Es sind: die Tragödie Sir Thomas Wyatt und die Lustspiele Westward-ho und Northward-ho, alle drei zusammen mit Dekker gearbeitet. Westward-ho wurde schon 1605 gegeben. Aus dem Jahre 1612 stammt das erste der uns von ihm allein erhalten gebliebenen Dramen, die Tragödie The white devil or Vittoria Corombona. Erst 1623 erschien seine Duchess of Malfi im Druck, gleichzeitig mit dem Lustspiel The devil's law-case. Eine dritte ihm allein angehörende Tragödie, Appius and Virginia, wurde sogar erst 1654, wahrscheinlich nach des Dichters Tode edirt. Ob Webster wirklich an dem unter seinem und Rowley's Namen erschienenen A cure for a Cuckold betheiligt war, ist keineswegs festgestellt.

Ich halte Webster für das größte, aber auch wildeste dramatische Talent dieses Zeitraums. Obschon er von Shakespeare nicht gerade hoch gedacht zu haben scheint, kein Dichter derselben ist diesem in der Gestaltung einzelner Charaktere, in der Kraft des dramatischen Colorits und des dramatischen Ausdrucks so nahe gekommen wie er. Obschon die meisten seiner Charaktere sich durch die sittliche Unbedenklichkeit, durch eine geniale Verachtung der Scham, durch trotzige Gewissenlosigkeit auszeichnen und er hierdurch sowohl das sittliche wie das ästhetische Gefühl oft aufs rücksichtsloseste verletzt, ist er doch

---

genossen, mit der Uebersetzung der Duchess of Malfi. — Ward, a. a. O. — Donne, a. a. O. — R. Prölß, Altenglisches Theater II, welches auch eine Uebersetzung der Vittoria Corombona enthält.

frei von Lüsternheit und Frivolität. Er mag zwar hier und da das sittliche Gefühl sogar nur des theatralischen Effects wegen verletzt haben, im Ganzen geht aber durch seine Dichtungen ein fast strenger sittlicher Zug. In der Entwicklung der Charaktere und Handlung erscheint er meist folgerichtiger als Beaumont und Fletcher, wenn er auch in der Organisation seiner Stücke nicht gerade musterhaft ist und durch zu breite Ausführung des Nebensächlichen den Fortschritt der Handlung oft hemmt, ja selbst unterbricht. Ausgezeichnet in der Schilderung der Sitten, wird er dabei oft zu breit und verweilt mit Vorliebe bei ihren Schattenseiten, den Lastern und Auswüchsen, die er nicht zu verschönern oder zu verhüllen, sondern noch zu verhäßlichen sucht und in ihrer ganzen Scheußlichkeit der Verachtung preisgiebt. Er fällt hierbei nur zu oft ins Geschmacklose, selbst ins Skurrile. Man hat gesagt, daß er auf die Monstrositäten Marlowe's und Kyd's zurückgegriffen habe, und in der That ist er ihnen in der Neigung zu dämonischen, unheimlichen, schreckhaften und grausigen Charakteren und Situationen verwandt, aber er ist ungleich farbenreicher und übertrifft sie in der Kunst der Individualisirung, in der Energie und Dämonie des Ausdrucks, in der dramatischen Bewegung der Scene und in der Kenntniß der menschlichen Natur. Dagegen ist sein Pathos enger und einseitiger als Fletcher's. Er besitzt nicht die Anmuth, das Schönheitsgefühl dieses Dichters. Es fehlt seinen tragischen Darstellungen, mit Ausnahme von Appius und Virginia, an Licht. Es sind Nachtstücke, und er that, wie die letzten Worte Lodovico's in Vittoria Corombona beweisen:

„Dies Nachtstück malte ich — es war mein Bestes!"

sich etwas zu Gute darauf. Doch zeigen einzelne Parthien und Charaktere, besonders in Thomas Wyatt, noch mehr in Appius und Virginia, daß er auch eines milderen, edleren Pathos mächtig ist. Daneben blitzt sein farbenreicher Humor auf. Kein Dichter kam, wie ich glaube, in der humoristischen Behandlung bösartiger und tragischer Charaktere Shakespeare so nahe, wie er. Es läßt sich schon hieraus auf sein Talent zum Lustspiele schließen. Doch hat er sich darin nur in den beiden mit Dekker gearbeiteten Stücken Eastward-ho und Westward-ho bewährt, wogegen er in dem von ihm allein verfaßten The devil's law-case nur in der Gerichtsscene auf seiner gewöhnlichen

Höhe erscheint. Gerichtsscenen waren überhaupt seine Stärke, daher man ihnen auch in den meisten seiner Stücke begegnet.

Eastward-ho und Westward-ho sind derb realistische Sittengemälde aus dem bürgerlichen Londoner Leben in der Manier Ben Jonsons. Die Leichtfertigkeit, die in demselben um sich gegriffen hatte, ist mit der dem Dichter eigenen Rücksichtslosigkeit darin zur Darstellung gebracht. Wir befinden uns daher zum Theil in der schlechtesten Gesellschaft. Ein gesünderer Zug als durch die meisten derartigen Productionen geht aber doch noch durch sie. So in der Scene von Westward-ho, in welcher Justiana dem alten gräflichen Lüstling gegenüber, das Unwürdige ihrer Lage plötzlich zu fühlen beginnt, vor sich selber erschrickt und sich der Gefahr, in welcher sie schwebte, entzieht. Hier erkennt man auch mit voller Sicherheit Webster's Hand.

Sir Thomas Wyatt ist in verstümmeltem Zustand auf uns gekommen. Die große Gerichtsscene, so wie die der Hinrichtung Johanna Gray's und ihres Gatten vorausgehende Scene enthält große Schönheiten. Sie sind von einem hohen und edlen Pathos erfüllt. Dekker hätte so etwas nie zu schreiben vermocht.

Erst in Vittoria Corombona aber zeigt sich der Dichter in der vollen Kraft seines ungewöhnlichen Talents, mit all seinen Vorzügen und Fehlern. Das Häßlichste liegt hier neben wirklichen Schönheiten, aber das Häßliche überwiegt. Der Dichter verschont uns selbst mit dem Widerwärtigsten, Ekelerregendsten nicht. Er hat seiner Vorliebe für die Schilderung der Nachtseiten des menschlichen Lebens aufs maßloseste nachgegeben und genießt sich in der Virtuosität dieser Schilderung. Der verwickelte romanhafte Stoff, wahrscheinlich einer uns noch unbekannten Novelle entnommen, ist zwar vielfach in lebendigen dramatischen Fluß gebracht. Hier und da aber fehlt es an künstlerischer Organisation und an Kraft der dramatischen Motivirung, besonders gegen den Schluß hin, der überhaupt zu gedehnt ist und in ebenso unnöthiger wie zum Theil geschmackloser Weise Gräuel auf Gräuel häuft. Das Verhältniß Flamineo's zu Zanche, der darüber ausbrechende Streit der Brüder, der Mord Marcello's, der Wahnsinn Isabella's, lauter neue, erst gegen den Schluß auftauchende Motive, haben keinen weiteren Zweck, als Vittoria gegen ihren Bruder Flamineo aufzubringen und diesen hierdurch in einen halb wahnsinnigen Zustand zu versetzen, was Alles für den Ausgang des Stückes von

keiner Bedeutung ist, da der Tod der Geschwister ohnehin schon beschlossene Sache war und sich dieser gemäß vollzieht. Die Scene zwischen Flamineo, Isabella und Zanche fällt ins Abgeschmackte, was auch von einer früheren zwischen Flamineo und Marcello gilt. Marcello gewinnt zuletzt eine so große Bedeutung, daß die ihn treibenden Motive entschiedener hätten herausgearbeitet werden sollen. Auch die Scene mit dem Geisterbeschwörer und der ganze Geisterspuk gehört zu den Schwächen des Stücks und die Charaktere Francisco's und des Cardinals Monticelso verlieren plötzlich ihre frühere dramatische Bedeutung.

Aber mit welcher Kraft und Sicherheit sind in den ersten Acten fast alle Charaktere gezeichnet. Welche dramatische Energie der Bewegung, welche leuchtende Kraft der Farbe fesselt uns nicht in Scenen wie die große Gerichtsscene, wie die im Hause der Convertiten, ja selbst in der grausigen Wahnsinns- und Sterbescene Brachiano's. — Das Stück hatte auf der Bühne keinen Erfolg. Das Abstoßende darin überwog. Auch mochte die sittliche Strenge, mit der man darin die Laster der Zeit verurtheilt fand, nicht behagen.

Dies schien nicht in dem Maße in der Duchess of Malfi der Fall. Der Hauptcharakter erscheint hier ungleich sympathischer. Die Herzogin geht bei Befriedigung ihrer Neigungen zwar mit derselben unbedenklichen Rücksichtslosigkeit, mit demselben Ungestüm der Leidenschaft vor, wie Vittoria in der Befriedigung ihrer Lüste und ihres Ehrgeizes. Sie ist aber eine edle Natur und läßt sich darum nur zu Vergehen gegen die Klugheit und die Standesehre, nicht aber zu wirklichen Verbrechen hinreißen. Ihre Standhaftigkeit im Leiden erscheint daher als Märtyrerthum, während Vittoria's Widerstand nur vermessener Trotz ist. Die Rache der Brüder ist dagegen hier noch raffinirter und teuflischer, als die Francisco's im vorigen Stück. Das Fratzenhafte zeigt sich in der Tollhäuslerscene noch verstärkt. Die Erdrosselung der Herzogin übersteigt alle ähnlichen Gräuel der spanischen Bühne. Spanischer Einfluß zeigt sich überhaupt hier und da, z. B. in dem Echomotive am Grabe der Herzogin. Das Stück beruht auf einer Novelle des Bandello, die auch von Lope de Vega zu seinem El mayordomo de la Duquesa da Amalfi benutzt worden ist.

Appius and Virginia wird von den meisten Literarhistorikern für das beste und vollkommenste von Webster's Dramen erklärt. Es

ist ohne Zweifel die maßvollste und formvollendetste der uns von ihm bekannt gewordenen Tragödien. Er vertritt ein durchaus edles Pathos darin, in würdevoller, sympathischer Weise. Die Auswüchse seines genialen Talents sind fast verschwunden, doch scheint mir, als ob auch die Eigenthümlichkeit etwas von ihrer sonstigen Energie, von der Kraft und Farbe des Ausdrucks eingebüßt habe.

Ein angeblich von Webster mit Ford noch zusammengedichtetes Drama: The murther of the son upon the mother, das 1624 die obrigkeitliche Erlaubniß zur Aufführung erhalten hatte, ist spurlos verloren gegangen.

John Ford*) nimmt eine Mittelstellung zwischen Webster und Fletcher ein. Er hat von ersterem den Hang zum Furchtbaren und Grausigen, von letzterem das Gefühl für das Pathetische, Milde und Schöne. Einer angesehenen Familie des nordwestlichen Devonshire entstammend, ward er, der zweite Sohn Thomas Ford's, 1586 in Ilsington geboren und am 17 April d. J. getauft. 1602 wurde er Mitglied des Middle Temple, wobei er sich der Verwendung des Lord Oberrichter Popham, seines Oheims mütterlicherseits, zu erfreuen gehabt haben mag. Dem Jahre 1606 gehört das früheste von ihm erhalten gebliebene schriftstellerische Denkmal an, das elegische Gedicht: Fame's memorial on the Earl of Devonshire deceased. Das 1629, also 23 Jahre später erschienene Drama, The lover's melancholy, ist das erste Werk, das er seitdem durch den Druck veröffentlicht zu haben scheint. Doch hat er, wie wir wissen, inzwischen manches für die Bühne gedichtet, so mit Webster das schon erwähnte Trauerspiel A late murther of the son upon the mother, mit Dekker The fairy knight und The bristow merchant. 1617 wurde von ihm ein ebenfalls verloren gegangenes Stück All ill beginning has no good end und 1615 findet sich von ihm ein Stück Sir Thomas Overbury's life and untimely end in den Buchhändlerlisten eingetragen. Wenn er daher sein erst 1633 durch den Druck veröffentlichtes Drama 'Tis pity she's a whore als erste Frucht seiner Muße bezeichnet, so muß

*) The works of John Ford, with notes and an introduction by W. Gifford and Dyce. 3 v. 1869. — Ward, a. a. O. 295. — The fortnightly review, July 1871. — Bodenstedt, a. a. O. Uebersetzungen. — R. Prölß, Altenglisches Theater. II. Uebersetzung von P.rkin Warbeck.

es entweder früher als all die genannten Stücke geschrieben sein, oder er wollte sich hierdurch von allen früheren, als noch unreifen Werken lossagen. Von den uns erhalten gebliebenen Dramen ist sonst die mit Dekker verfaßte Tragödie The witch of Edmonton das früheste. Es wurde 1623 gegeben. Ein Jahr später kam The sun's darling (1657 gedruckt) zur Aufführung. 1633 erschienen neben 'Tis pity she's a whore noch The broken heart und Love's sacrifice, 1634 Perkin Warbeck, 1638 The fancy's chaste and noble, 1639 The lady's trial. Man glaubt, daß der Dichter nur kurze Zeit später gestorben sei. Ford war mit fast allen bedeutenden Dramatikern der Zeit befreundet und hatte viele Beziehungen zur vornehmen Welt, was ihn wohl auch wiederholt zu erklären, bestimmte, daß er sich der Schriftstellerei nur nebenbei widme.

Die pathetische Darstellung von Liebe, Freundschaft, Großmuth, Entsagung bildet die Stärke und Lichtseite seines Talents. Er liebt es, sich dieselben von einem möglichst dunklen Hintergrunde abheben zu lassen und durch den Contrast des Schrecklichen und des Rührenden zu wirken. Er hat nur selten die geniale Unmittelbarkeit, die dramatische Energie und die Kraft der Farbe Webster's, die Reflection macht sich dazu bei ihm zu sehr, bald zum Vortheile, bald auch zum Nachtheile, geltend. Er hat aber eine größere Weite des Darstellungskreises. Er erscheint minder einseitig und ungleich sympathischer, als dieser. „Es wird kaum möglich sein — sagt Gifford von ihm — seine leidenschaftlichen Scenen ohne das zwar peinlichste Interesse, ohne das herzdurchschauerndste Entzücken zu lesen." Er erreichte dies, indem er in das Entsetzen die Empfindung des Mitleids und der Rührung zu mischen verstand und das Furchtbare fast immer nur als den dunklen Hintergrund benutzte, von dem sich die lichteren Gestalten und Vorgänge um so wirksamer abheben. Dies verleitete ihn freilich zugleich, die Gegensätze immer schroffer zu wählen; es ließ ihn nicht selten das Ganze über das Einzelne aus dem Auge verlieren. Am schwächsten erscheint er in den seinen Tragödien eingemischten komischen Scenen. Auch die nach dem Geschmacke der Zeit in sie eingelegten Masken und Tänze sind nur selten im dramatischen Sinne von ihm erfaßt und in geistvoll poetischer Weise der Handlung einverleibt worden. Nur „Das gebrochene Herz" macht hiervon eine Ausnahme. Hier entwickelt sich der Tanz aus der Handlung, er bildet ein Glied, ein Motiv derselben.

Ford legte seinen Dramen meist einen bestimmten Gedanken unter, durch den er innerlich die einzelnen Gestalten und Vorgänge miteinander verband. Er nähert sich Shakespeare hierin. Dies ist z. B. gleich in dem mit Dekker gearbeiteten Stücke: The witch of Edmonton der Fall, in dem die äußerlich lose verbundenen beiden Handlungen durch ein gemeinsames Grundmotiv in einen inneren Rapport zu einander gebracht erscheinen. Es ist dies die Leichtgläubigkeit. In beiden wird sie zur Quelle des Unheils, dort durch die unverdiente Beschimpfung, hier durch aufgezwungene Liebe. Dort wird Elisabeth Sawjer zuletzt wirklich das, was ihr die Leichtgläubigkeit anfangs nur andichtete. Hier vermag Frank den Einflüsterungen der Versuchung nicht zu widerstehen, welche ihn anfangs in der Bigamie einen Ausweg zeigte, zuletzt aber das aufgedrängte Weib zu ermorden treibt. Ford, der sich augenscheinlich wiederholt auf dem Gebiete der criminalistischen bürgerlichen Tragödie bewegt hatte, suchte hier diese in eine höhere Sphäre zu heben. Neben vielem Schönen fehlt es aber auch nicht an Abgeschmacktem und Widerlichem. Es ist anzunehmen, daß das volksthümliche sagenhafte Element des Stücks von Dekker, die pathetischen Parthien dagegen von Ford behandelt sind.

The lover's melancholy verdient nach meinem Ermessen nicht ganz den Ruf, der diesem Stück noch immer zu Theil wird. Die von Shakespeare entlehnten Motive (aus Hamlet und Was ihr wollt) sind zwar in selbständiger Weise verwendet, ohne dem Stück aber eine höhere Bedeutung gegeben zu haben. Das Rührende des es bewegenden Pathos, das es mit einem ganz eigenthümlichen Glanze durchleuchtet, hat ihm hauptsächlich einen so ausdauernden Beifall verschafft.

Dagegen ist 'Tis a pity, she's a whore, trotz des abstoßenden, einer Novelle des Bandello entnommenen Vorwurfs und der darin aufgehäuften Gräuel, dramatisch höher zu stellen. Das Thema ist die geschlechtliche Geschwisterliebe. Welche Bedenken sich vom sittlichen Standpunkte aus gegen die vorliegende Behandlung desselben auch immer erheben lassen, vom ästhetischen wird man dem Dichter eine b e d i n g t e Anerkennung doch nicht versagen dürfen. Was dort als verwerfliche Vermessenheit bezeichnet werden muß, wird hier in seiner, innerhalb eines bestimmten Umfangs, berechtigten Kühnheit zur Bewunderung auffordern. Rücksichtsloser ist der so oft schon behandelte Gegenstand wohl von keinem Dichter, selbst nicht von Calderon in

„Absalon's Locken", aufgefaßt und dargestellt worden. Ich glaube, daß Ford Shakespeare darin in der Dämonie der sinnlichen Liebesleidenschaft noch zu überbieten gesucht hat. Schon Bodenstedt wies auf die Aehnlichkeit des Paters mit Bruder Lorenzo in Romeo und Julia hin. Doch auch der Amme ist hier eine ähnliche leichtfertige Rathgeberin und Kupplerin gegenübergestellt, und hier wie dort tritt plötzlich ein Ehebündniß zwischen die welt- und pflichtvergessene Leidenschaft der Liebenden. So viele Aehnlichkeiten können unmöglich zufällige sein.

Höher noch wird von den Meisten The broken heart geschätzt. Das Stück ist minder abstoßend und enthält bedeutende Schönheiten. Vom dramatischen Standpunkte lassen sich aber gleichwohl einige nicht unwichtige Bedenken dagegen erheben. Es leidet an einer zu breiten Exposition. Erst im dritten Acte entscheidet es sich, wo der eigentliche Schwerpunkt der Darstellung liegt. Von hier an entwickelt sich das Stück allerdings durch eine Reihe fesselnder Scenen in ergreifender und bedeutender Weise.

Für Ford's befriedigendstes Werk halte ich aber doch Perkin Warbeck, in welchem er sehr geschickt ein Familien- und Herzensinteresse mit dem politischen zu verbinden und seinem Gegenstand zugleich noch ein tieferes psychologisches abzugewinnen gewußt hat. Warbeck ist zwar nur das Werkzeug einer Intrigue, selbst aber von der Aechtheit seiner Person und seines Anspruchs auf's innigste und unerschütterlichste überzeugt. Er schöpft den Glauben daran aus dem Adel seiner Natur und aus der Sympathie, die seine Erscheinung und der Glanz seines Pathos allenthalben erweckt, nicht am wenigsten in dem Herzen der schönen Katharina Gordon, welche sein Weib wird und in welcher der Dichter weibliche Treue, Hingabe und Entsagung in der glänzendsten Weise verherrlicht hat. Es ist dieser romantische Glanz, dieser ritterliche Adel, diese Verherrlichung weiblichen Wesens, sowie das glücklich gestellte und gelöste Problem und die treffliche Charakteristik, welche diesem Stücke immer die allgemeinsten Sympathien gewinnen wird. Neben der Titelrolle und Katharina fesselt vor allem die feingezeichnete Gestalt Heinrichs VII., der sich den Shakespeare'schen englischen Königen ebenbürtig einreihen läßt. Doch auch einige der Nebenrollen: König Jacob, Huntley, Dalyell, Stanley verdienen viel Lob, nicht minder Sprache und Composition, welche letztere

nur durch die Parallelhandlung der am schottischen und der am englischen Hofe spielenden Ereignisse in den ersten Acten etwas zu leiden hat.

Etwa gleichzeitig mit Ford trat, wie es scheint, der um zwei Jahre ältere Philipp Massinger*) als dramatischer Dichter auf. Er wurde 1584 zu Salisbury geboren und erhielt muthmaßlich mit Unterstützung des Grafen von Pembroke, in dessen Diensten sein Vater stand, seine Ausbildung an der Universität Oxford, welche er 1402 bezog. Daß, wie man glaubt, er ähnlich wie Jonson seinen Glauben gewechselt und zum Katholicismus übergetreten sei, ist keineswegs festgestellt. Da er wiederholt die Standhaftigkeit im Glauben verherrlicht hat, ist es kaum anzunehmen. Ob er jemals einen anderen Beruf als den des Schriftstellers verfolgt, wissen wir ebenfalls nicht. Der früheste Hinweis auf seine dramatische Thätigkeit stammt aus dem Jahre 1615. Er ist im Henslowe'schen Tagebuche enthalten. Doch glaubt man, daß dieselbe bereits früher begonnen habe. Ein so fruchtbarer Bühnendichter er war, scheint er sich doch wiederholt in bedrängter Lage befunden zu haben. Zu den Dichtern, mit denen er gelegentlich zusammenarbeitete, gehören Dekker, Rowley, Middleton, Fletcher. Mit letzterem lebte er in innigster Freundschaft, wie ein Epitaph auf das Grab beweist, welches die irdischen Reste Beider enthielt:

Plays they did write together, were great friends
And now one grave includes them in their ends.
To whom on earth nothing could part beneath,
Here in their fame they lie in spite of death.

Die Begräbnißliste der Kirche von St. Saviour enthält von des Dichters Begräbniß den lakonischen Eintrag: March 20. 1639—40 buried Philip Massinger, a stranger. Stranger wollte hier freilich nur sagen, daß er nicht aus dem Kirchspiele war. Auch geht aus der Notiz, daß die Kosten des Begräbnisses sich auf 2 £ beliefen, hervor, daß es ein sehr anständiges war. Befremdend ist dagegen der Zusatz: No flowers were flung into his grave. Siebenunddreißig Stücke sind namentlich von Massinger bekannt, unter denen sich aber

---

*) Gifford's edition. 4 v. 1805. — Cunningham's edition. — Ward, a. a. O. II. 263. — Baudissin, Ben Jonson und seine Schule. Uebersetzungen. — Bodenstedt, Shakespeare's Zeitgenossen. Uebersetzungen. — R. Prölß. Altenglisches Theater. Uebersetzung des Greatedake of Florence.

die mit Fletcher und Daborn zusammengearbeiteten noch nicht mit befinden. 19 sind davon erhalten geblieben. Ein großer Theil ging mit den kostbaren Manuscripten zu Grunde, welche der Koch des englischen Gelehrten Warburton Jahre lang zu seinen Pasteten verwendete.

Das früheste jener erhalten gebliebenen Stücke, The virgin martyr, mit Dekker gearbeitet, wurde 1621 zur Aufführung gebracht und 1623 gedruckt. Auch The old law, mit W. Rowley und Middleton, wird in dasselbe Jahr gesetzt; es erschien jedoch erst 1656 im Druck. Ihnen folgten: The bondman, 1623 aufgeführt, 1630 gedruckt: The parliament of love, mit W. Rowley, 1623 aufgeführt, 1813 gedruckt; The Roman actor, 1626 aufgeführt, 1629 gedruckt; The greatduke of Florence, 1627 aufgeführt, 1636 gedruckt; The picture, 1629 aufgeführt, 1630 gedruckt; The emperor of the East, 1631 aufgeführt, 1632 gedruckt; Believe as you list, 1631 aufgeführt, 1848 gedruckt; The fatal dowry, mit Field, 1631 aufgeführt, 1632 gedruckt; The city madam, 1632 aufgeführt, 1659 gedruckt; The maid of honour, 1632 gedruckt; A new way to pay old debts, 1639 gedruckt; The guardian, 1633 aufgeführt, 1655 gedruckt; The very woman, 1634 aufgeführt, 1655 gedruckt; The bashful lover, 1636 aufgeführt, 1655 gedruckt.

Massinger ist mehr als irgend ein anderer der vorgenannten Dichter Ben Jonson dadurch verwandt, daß bei seinem künstlerischen Schaffen die Reflection die vorherrschende Rolle spielte, er vereinigte aber damit einen romantischen Zug, welcher ihn Fletcher annähert, der sein eigentliches Vorbild gewesen ist. Er erreicht diesen zuweilen; ja er erscheint selbst planmäßiger, maß- und geschmackvoller. Eine kühle Verständigkeit, die hier und da bis zu prosaischer Nüchternheit des Ausdrucks herabsinkt, wechselt in seinen Werken mit gekünstelter Absichtlichkeit ab, die verbunden mit seiner Neigung zu rhetorischem Pathos und zur Bildlichkeit des Ausdrucks die Wirkung seiner meist gut erfundenen Stücke nicht selten schwächt. Obschon seine Stärke in der Darstellung des Anmuthigen und Würdigen und der feineren Gemüthsbewegungen liegt, hat er es doch geliebt, reiche, verwickelte, von wilden Leidenschaften erregte, grausige Situationen darbietende Stoffe zu wählen. Es fehlte ihm zu ihrer Darstellung an Unmittelbarkeit, Ursprünglichkeit und Tiefe der Motivirung, daher

er damit selten völlig zu überzeugen vermag. Es läßt sich schon hiernach erwarten, daß der Humor nicht gerade seine Stärke ist, auch fehlt es seinen Lustspielen bei all ihren Vorzügen an ächter Lustigkeit und naturwüchsiger Komik. Wo er sich in dieser versucht, erscheint er meist affectirt oder unbeholfen und täppisch.

The virgin martyr behandelt das Märtyrerthum der heiligen Dorothea. Er erscheint hier sichtlich von den spanischen Autos beeinflußt. Das Stück nimmt einen gewaltigen Anlauf, der Charakter Dorothea's ist nicht ohne Größe, die Sprache zeugt von ungewöhnlicher rhetorischer Kraft. Im Ganzen blieb aber die Ausführung hinter den Intentionen zurück, und das beigemischte Komische und Grausige wirkt mehrentheils abstoßend.

The duke of Milan hat glänzende, originelle Parthien. Es ist die Geschichte von Herodes und Mariamne auf moderne italienische Verhältnisse übertragen. Die Voraussetzungen sind gesucht, die Entwicklung ist nicht ohne Spitzfindigkeit, dabei nicht geschlossen und spannend genug, die Motivirung zum Theil gewaltsam und ungenügend. Massinger wendete hier mit Erfolg das Tanzmotiv an, das Ford in seinem broken heart zu so bedeutender Wirkung gebracht hat. Bei diesem empfängt Calantha eine Trauerbotschaft nach der andern läßt aber, ihren Schmerz unterdrückend, den Tanz seinen Fortgang nehmen. Bei Massinger ist es der Herzog von Mailand, der eine Unglückspost nach der andern während eines Festes empfängt und, um dieses seiner Gattin nicht zu verderben, zu immer noch größerer Lust auffordert, bis endlich sein Trotz, sich in völlige Muthlosigkeit verkehrend, erliegt, womit das Fest plötzlich abbricht. Hazlitt hat auch auf die Aehnlichkeit des Maskenmotivs in Marston's Malcontent hingewiesen.

The bondman wird immer als eines der vorzüglichsten Stücke des Dichters gepriesen. Die lebendige Exposition, der versöhnende, rührende Schluß und der rhetorische Glanz der empfindungsreichen Sprache erklären es leicht. Die Befreiung der Stadt Syrakus durch Timoleon von den Karthagern bildet den Hintergrund, auf dem sich die Geschichte einer hochherzig entsagenden Liebe abspielt. Wie in dem vorigen Stücke wird man aber auch hier zu lange im Dunkel über die Vorgeschichte desselben gehalten.

Interessanter noch ist The Roman actor. Paris, ein Schau-

spieler, vertheidigt unter dem Schutze des Kaisers Diocletian das Theater und seine Kunst gegen die Angriffe des Senats; erregt aber später durch den Eindruck, welchen sein Spiel auf Domitia, die Geliebte des Kaisers, ausübt, die Eifersucht des Tyrannen, welcher sich rächt, indem er eine Scene mit Paris zu spielen vorgiebt, in der er diesen zum Schein zu erstechen hat, denselben hierbei aber wirklich ersticht. Es ist das Motiv der alten spanischen Tragödie, welches in dieser neuen Verwendung durch die Beziehungen zur Zeit, im Kampfe der Bühne gegen den Puritanismus, um so wirksamer sein mußte.

The maid of honour ist eines der bestgeführten Stücke des Dichters. Camiola, die Heldin, widersteht in treuer Liebe zu dem in sienesische Gefangenschaft gerathenen Maltheserritter Bertoldo, dem Bruder des Königs von Sicilien, den ungestümen Werbungen des Günstlings des letzteren, welcher in dessen Interesse die Auslösung Bertoldo's verbietet. Camiola löst ihn nichtsdestoweniger aus. Bertoldo vergilt es ihr jedoch schlecht, da er den Verführungskünsten der schönen Herzogin Aurelia von Siena erliegt. Camiola geht in ihrem Schmerz in ein Kloster. Bertoldo bereut und entsagt seiner Liebe zur Herzogin, sowie dem Entschlusse, sich von seinem Gelübde als Ordensritter entbinden zu lassen.

The picture war besonders beliebt. Das liegt zum Theil an der anmuthigen Erfindung des romantischen Stoffs, welcher einer in Paynter's Palace of Pleasure enthaltenen Novelle entnommen ist. Mathias, ein armer Ritter, zieht seine Verhältnisse zu verbessern hinaus in die Welt. Er besitzt aber ein magisches Bild, welches die Eigenschaft hat, ihm in Bezug auf die eheliche Treue seines zurückgelassenen schönen Weibes Auskunft zu geben. Obschon beide einander wahrhaft lieben, laufen sie doch Gefahr, den Intriguen der Königin Honoria von Ungarn zu unterliegen. Es gelingt dieser nämlich, das Herz der Gattin durch falsche Berichte wankend zu machen. Mathias bemerkt dies sofort an seinem Bilde und geräth darüber in eine Gemüthsstimmung, welche die Königin von Ungarn zu benutzen sucht, um seine Treue zu Falle zu bringen. Schließlich aber geht zu seiner Beschämung die Tugend seines Weibes glänzend aus diesen Irrungen hervor.

The fatal dowry ist immer besonders hoch, wie ich jedoch mit

Ward fürchte, auch überschätzt worden. Gewiß ist das Stück reich an einzelnen Schönheiten. Doch erscheint der Charakter Romont's zu widerspruchsvoll, der Beaumelle's anfänglich zu widerwärtig, um tiefer interessiren zu können. Trotz des großartigen Wurfs der Exposition und mancher einzelnen Scene macht das Ganze doch einen etwas gekünstelten, gewaltsamen Eindruck.

Auch in das Lob des Lustspiels A new way to pay old debts kann ich so voll nicht mit einstimmen. Der Charakter des Wucherers, Sir Giles Overreach, mag sehr gut gezeichnet sein, aber es fehlt ihm an komischer Kraft. Dies gilt auch von den Verabredungen der Lady Allworth mit Frank Wellborn, sowie von der Betrügerei Marwells, die beide plump genug sind. Wie den meisten Stücken des Dichters, fehlt es auch diesem an gleichmäßigem dramatischen Fluß und an Spannung. Er wendet der Charakterzeichnung zwar große Aufmerksamkeit, aber nicht immer im Geiste des Dramas zu.

The City-Madam geißelt die Hoffahrt der bürgerlichen Emporkömmlinge. Das Stück leidet daran, daß in der Comödie selbst wieder zu viel Comödie gespielt wird und es dieser dabei an wahrer Komik fehlt. John Frugal, um seine Familie zu prüfen, giebt vor in ein Kloster zu gehen und cedirt seinem heuchlerischen Bruder, jedoch nur zum Schein, sein ganzes Vermögen. Dieser, der bisher verschwenderisch gewesen war und sich zu Grunde gerichtet hatte, wird durch diese plötzliche Wandlung des Glücks aber geizig und hartherzig, während John's Frau und Töchter, gewitzigt durch die über sie nun verhängten Erfahrungen, ihre frühere Thorheit bereuen. Natürlich verändert das Abwerfen der von John Frugal vorgenommenen Maske die ganze Situation.

A very woman behandelt die Unergründlichkeit des weiblichen Herzens und den Sieg, den eben deshalb ein ausdauernder Liebesdienst über dasselbe erringt. Es gehört bis auf die Figur der Borachia zu den liebenswürdigsten Schöpfungen der Massinger'schen Muse.

Als eine im englischen Lustspiel dieser Zeit ganz eigenthümliche Erscheinung ist aber schließlich The great-duke of Florence zu bezeichnen, das unserem neueren feinen Conversationsstücke näher als irgend ein anderes derselben kommt. Spanischer Einfluß macht sich sowohl in der übertriebenen Auffassung des Königthums und der Unterthantreue, wie in der pretiösen Behandlung der Sprache geltend.

Der höfisch conventionelle Charakter, welchen hierdurch das Stück erhalten hat, sowie die Schwäche der eingemischten niedrig komischen Parthien beeinträchtigt die Wirkung dieses im Ganzen gelungenen Versuchs, das Lustspiel in eine höhere Sphäre zu heben. Vorzüglich ist die Exposition. La hermosa Alfreda enthält ein ähnliches, aber anders gewendetes Motiv. Auf die Aehnlichkeit mit Heywood's A maiden head well lost habe ich schon hinweisen können.

Ein kaum minder fruchtbarer Bühnenschriftsteller des späteren Theils dieses Zeitraums tritt uns in James Shirley*), geboren am 13. oder 18. Sept. 1596 zu London, entgegen. Seine erste Erziehung empfing er in der Merchant Taylor's Schule, worauf er 1612 die Universität Oxford bezog. Er wendete sich dann noch nach Cambridge, wo er Mitglied von St. Catharine Hall, Bachelor und Master of Arts wurde. Nach beendeten Studien trat er zur römisch-katholischen Kirche über. Nach seiner Uebersiedlung nach London (1624) ergriff er den Beruf eines play-wright. Hier scheint er bald in die Gunst des Hofes gekommen zu sein. Das erste uns von ihm bekannt gewordene Stück ist Love tricks or the school of compliment (1625). Ihm folgten 1626 die Tragödie The maid's revenge, welche schon Züge bedeutenden Talents zeigte, und das Lustspiel The brothers; 1628 das Lustspiel The witty faire und die Tragicomödie The wedding, in welchem Gratiana eine ähnliche Rolle wie Hero in Viel Lärm um nichts spielt; 1629 die Tragicomödie The faithful servant, beide sind reich an interessantem Detail; 1631 The traitor; eine romantische Tragödie mit geschichtlicher Grundlage, in welcher Lorenzino de' Medici die Hauptrolle spielt, ein Werk voll Kraft, Farbe und charakteristischem Leben; sowie Love's cruelty, in welcher der Dichter seine Kunst in der Schilderung dunkler, unheimlicher Leidenschaften bewährte; 1631 das Lustspiel Love in a maze; 1632 Hydepark; 1633 The bird in a cage und das mit Chapman gearbeitete Lustspiel The ball, eine persönliche, auf die Sucht Subscriptionsbälle ins Leben zu rufen (die damals sehr unglücklich ausfielen) gerichtete Satire; ferner The young admiral, ein mit großer An-

*) The dramatic works and poems of J. Shirley by Gifford and Dyce. 6 vol. 1833. Siehe auch den Artikel darüber in der Quarterly Review. April 1833. — Ward, a. a. O. II. 309. — Dodsley's Old Plays.

muth und Leichigkeit entworfenes romantisches Lustspiel, welches wegen seiner decenten Haltung von dem damaligen Master of Revels, als Ausnahme, sehr belobt wurde. Daß dies Shirley's besondere Tugend nicht war, beweist gleich sein nächstes Stück, The gamaster, nach einer Novelle des Malespina; es erfreute sich besonderen Beifalls, namentlich von Seiten des Königs. Ihm folgten 1634 das Lustspiel The example, welches weibliche Tugend verherrlicht, sowie The opportunity, 1635; The coronation, welches Fletcher zugeschrieben wurde, und The lady of pleasure; 1636 The duke's mistress; 1638 das Lustspiel The royal master; 1639 The gentleman of Venice und The politician; 1640 The doubtful heir; The constant maid und The humorous courtier; 1641 der von Webster's Duchess of Malfi beeinflußte Cardinal; 1642 The sisters und The court secret.

Eine besondere Erwähnung mögen das Miracle-play St. Patrick for Ireland (1640), das Moral-play Honoria and Mamnon (1640), die Pastorale Arcadia und die Maske The triumph of peace finden. Die beiden ersten beweisen, daß diese alten dramatischen Formen, wenn auch natürlich in veränderter Gestalt, immer noch fortlebten. Die letzte ist deshalb bemerkenswerth, weil sie den Luxus des damaligen höfischen Lebens charakterisirt. Sie wurde dem Könige von 16 Mitgliedern der 4 Inns of Court am 3. Februar 1634 zu Whitehall gegeben, wo diese in vier kostbaren Wagen, von zwei Wagen mit Pagen und Musikern und 100 Gentlemen zu Pferde begleitet einzogen. Der Einzug der Masken war also immer noch, wie zur Zeit Heinrichs VIII. üblich (s. S. 68). Ives und Lowes hatten den musikalischen Theil, Inigo Jones die Decoration übernommen. Die Gesammtkosten beliefen sich auf £ 20,000. Auch war diese Maske nicht ohne politische Bedeutung, da sie eine Demonstration gegen die von Prynne in seinem Histriomastix erhobenen Angriffe auf die Bühne und ihre Begünstigung von Seiten des Hofs bildete. Die Stimmung konnte freilich hierdurch keineswegs gebessert werden. Man suchte zwar die Augen gegen die mehr und mehr um sich greifende Unzufriedenheit, so lange man konnte, zu verschließen. Der Prolog Shirley's zu den Schwestern (April 1642) ist aber schon unter dem Eindruck der vollen Panik geschrieben, die London damals ergriffen hatte, denn hier heißt es bereits London is gone to York! Im September desselben Jahres wurde die erste Parlaments-Verordnung gegen den Bestand der Theater

erlassen, deren Schließung im ganzen Königreich hierdurch befohlen wurde. Shirley trat offen auf die Seite des Königs. Er folgte der Aufforderung seines Gönners, des Herzogs von Newcastle, in dessen Dienste zu treten. Der Herzog schrieb selbst gelegentlich Dramen und Shirley war seine rechte Hand dabei. Als sich der Herzog später nach dem Continente begab und die Sache des Königs dem Untergange zutrieb, fand Shirley Schutz bei Sir Thomas Stanley. Er widmete sich nun andren poetischen und wissenschaftlichen Arbeiten, besonders grammatikalischen Studien und Uebersetzungen. 1646 veröffentlichte er einen Band seiner Gedichte. Auch war er an der 1647 erschienenen Ausgabe der Werke Beaumont und Fletcher's betheiligt, zu der er eine Einleitung schrieb. Die Restauration änderte an Shirley's Lage nur wenig. Obschon die Bühne viele seiner Stücke wieder aufnahm, wendete er ihr seine Thätigkeit nicht wieder zu, sondern fristete mit andren literarischen Arbeiten und mit Unterrichtgeben sein Leben. 1666 wurde er durch die große Feuersbrunst betroffen, der ein Theil Londons zum Raube fiel. Er starb an den Folgen des Schrecks an demselben Tage mit seiner Frau. Am 29. Oct. d. J. wurden sie auf dem Kirchhofe zu St. Giles in the Fields zusammen in dasselbe Grab gelegt.

Wäre Shirley durch die Revolution in seiner Bühnenthätigkeit nicht unterbrochen worden, so würde die Zahl seiner Werke sich sicher verdoppelt haben. Auch so noch gehört er zu den fruchtbarsten Bühnenschriftstellern der Zeit. Am meisten nähert er sich Beaumont und Fletcher an, die er in der Unsicherheit der Moral noch weit übertrifft. Der Einleitung zu ihren Werken nach müßte er sie noch hoch über Shakespeare gestellt haben. Eine Stelle im Prolog zu seinen „Schwestern" läßt aber erkennen, daß dies wenigstens nicht immer seine Meinung gewesen ist. Hier bezeichnet er vielmehr Shakespeare als den Höhepunkt der dramatischen Bühne der Engländer. So wenigstens deute ich die nachstehende Worte:

Think what you do; you see
What audiences we have, what company
To Shakespeare comes, whose mirth did once beguile
Dull hours and buskin 'd made even sorrow smile;
So lovely were the wounds, that men would say
They could endure the bleeding a whole day.
He has but few friends lately, think o' that
He'll come no more and others have his fate.

Und nun erst wird Fletcher an zweiter, Ben Jonson an dritter Stelle genannt. Auch Webster und Ford, obschon er sie hier nicht nennt, haben großen Einfluß auf seine Dichtung gehabt.

Durch zwei Eigenthümlichkeiten unterscheidet sich Shirley von all' seinen Vorgängern: er erfand seine Fabeln meist selbst und wenn er ein by-plot in die Handlung mit aufnahm, blieb es dem Hauptmotiv doch völlig untergeordnet. Er zeigt in der Wahl der Stoffe und ihrer Behandlung eine gewisse Vielseitigkeit, seine Sprache einen großen Reichthum an Bildern. Auch vereinte er die Eigenschaften des komischen, wie des tragischen Dichters in sich, wenn er auch letztere in stärkerem Grade besaß.

Auch William Rowley,*) dem wir schon wiederholt als Mitarbeiter anderer Dichter begegnet sind, mag hier noch genannt werden. Außer seinen Arbeiten mit Dekker, Heywood, Fletcher, Massinger, Webster, Ford, Day und Wilkins (hat man seinen Namen doch sogar mit dem Shakespeare's in Verbindung gebracht) kennt man von ihm allein noch folgende vier im Druck erschienene Stücke: die Lustspiele A new wonder, a woman never vext (1632), A match at midnight (1632), die Tragödie All's lost by lust (1633) und das Lustspiel A shoemaker a gentleman (1638). A woman never vext wird von Dyce für das beste Werk Rowley's erklärt, wie denn das Lustspiel sein eigentliches Feld gewesen sein mag. Malone giebt außerdem noch einige von ihm im Manuscript erhalten gebliebene Stücke an. Er blühte zur Zeit Jacobs I. 1610 wird er als ein Schauspieler der Truppe des Herzogs von York genannt. 1637 verheirathete er sich. Sein Todesjahr ist ebenso unbekannt, wie sein Geburtsjahr.

Eine ungleich größere Zahl dramatischer Arbeiten sind von einem anderen Dichter der Zeit, Richard Brome**), überliefert worden. Es sind deren 15, meist Sittencomödien, doch auch romantische Dramen. Von seinem Leben wissen wir nichts, als daß er um 1614 im Dienste Ben Jonson's stand, da er in der Einleitung zu dessen Bartholomew fair als des Dichters „man“ angeführt wird. Wie lange

---

*) Siehe Dodsley's Old plays, der auch A new wonder, A woman never vext und A match at midnight abgedruckt hat.

**) The dramatic works of Richard Brome, London 1873. — Ward, a. a. O. II. S. 337.

er in diesem Verhältnisse blieb, ist ungewiß, doch wird man sich dasselbe überhaupt kaum als ein für Brome zu unwürdiges denken dürfen, da Jonson in dem Lobgedichte, welches er dessen 1632 erschienenen The northern lass vorgesetzt hat, ihn zwar als seinen faithful servant, zugleich aber (by his continew'd virtue) als seinen loving friend bezeichnet. Die Ausdrücke scheinen sehr abgewogen dabei. Es ist kaum zu zweifeln, daß das Beispiel und der Ruhm seines Herrn das in Brome schlummernde Talent geweckt hat. Jonson nennt sich selbst seinen Lehrer und rühmt von Brome's Stücken, daß sie die Beobachtungen derjenigen Gesetze der komischen Kunst zeigen,

Which I, your master, first did teach the age.

Brome war in der That nur ein glücklicher Nachahmer und hatte ein sicheres Bewußtsein von dieser Enge seines Talents. Er hielt sich nur für einen play-maker und leistete auf den Namen eines Dichters Verzicht. Laune und gesunder Menschenverstand sind die Eigenschaften, die er in hohem Grade besaß. Unter seiner Bescheidenheit lag übrigens ein gutes Theil Selbstbewußtsein versteckt; daher er in seinen Prologen und Epilogen gern die Gelegenheit wahrnimmt, lehrhaft zu werden und seine gelehrten Kenntnisse durch lateinische Citate zur Schau zu tragen. Er schilderte das Bürgerthum seiner Zeit und erhob sich nur selten über dessen geistiges Niveau, doch schlug er in einigen seiner Stücke, wie The northern lass, The English moor (1659 gedruckt), The love-sick court (1659 gedruckt), The queen's exchange (1657 gedruckt), The queen and concubine (1659 gedruckt) auch mit Glück einen pathetischeren Ton an. Sie nähern sich zum Theil den romantischen Dramen Massinger's. Von seinen Sittencomödien der Zeit seien The court beggar (1637 gedruckt), The Sparagus garden (1635 gespielt), A jovial crew or the merry beggars (1641 gespielt, 1652 gedruckt), The city wit or the woman wears the breeches (1653 gedruckt), A mad couple well match'd (1659 gedruckt) und The new academy or the new exchange (1653 gedruckt) hervorgehoben.

So reich die englische Bühne in diesem Zeitraum schon hiernach an dramatischen Spielen war, so liefen doch neben diesen, ihren bedeutendsten Dichtern noch eine Menge geringerer Bühnenschriftsteller her, von denen nur folgende genannt werden sollen: Cyril Tour-

14*

neur mit seinen auf die Wirkungen des Schrecklichen ausgehenden Dramen The revenger's tragedy*) (gedruckt 1607), The atheist's tragedy (1612) und The nobleman; Nathanael Field (um 1590 geboren, um 1640 gestorben), der Mitarbeiter an Massinger's Fatal dowry, der in Ben Jonson's Bartholomew fair unter den Kindern of the revels mitwirkte und später den besten Schauspielern der Zeit zugezählt wurde, mit seinen Woman is a weather-cock (1612 gedruckt) und Amends for ladies (1618 gedruckt); Thomas Randolph, 1605 zu Newnham (Northamptonshire) geboren, 1634 gestorben, mit seinen academischen, witzig satirischen Lustspielen Aristippus (1630 gedruckt), The conceited pedler (1630 gedruckt), The jealous lovers (1632 gedruckt), The Muses looking-glass**) (1638 gedruckt) und Hey for honesty, down with knavery, einer Nachbildung des Aristophanischen Plutus (1651 gedruckt): William Cartwright, nach Lloyd 1615 zu Burford (Oxfordshire), nach Wood zu Nortway (Gloucestershire) 1611 geboren und 1643 als Proctor der Universität Oxford gestorben, gleich berühmt und beliebt seiner Gelehrsamkeit, Bildung und Unterhaltungskunst wegen, mit seinen phantastischen und dabei rhetorisch gekünstelten Tragicomödien: The royal slave (1636 gedruckt), The lady errant (1651 gedruckt), The siege (1651 gedruckt) und der im Jonson'schen Style geschriebenen Sittencomödie The ordinary,***) welches der Name eines Clubs in einer Londoner Taverne war; Thomas May, 1595 geboren, 1650 gestorben, der Geschichtsschreiber des langen Parlaments, mit den Tragödien Antigone (1631), Agrippina (1639) und Cleopatra (1639), sowie den Lustspielen The heir (1620 gespielt) und The old couple†) (1658 gedruckt); Jasper Mayne, 1604—1672, mit dem in Nachahmung Ben Jonson's geschriebenen Lustspiel The city match (1639); John Suckling (1608—1641) mit dem Lustspiel The goblins††) und den Tragödien Aglaura, Brenoralt und The sad one (Fragment), gedruckt 1646; Shakerley Marmion, 1602

*) Abgedruckt in Dodsley's Old plays.

**) In Dodsley's Old plays. Siehe hier auch den Lebensabriß.

***) Ebendaselbst, wo auch eine Notiz über sein Leben.

†) In Dodsley's Old plays, mit einer biographischen Notiz.

††) Ebendaselbst·

bis 1639, mit den Lustspielen The Hollands Leaguer (1632), A fine companion (1633), The antiquary*) (1641); John Denham mit der rhetorisch-pathetischen Tragödie The sophy; Henry Glapthorn, ein Nachahmer Shirley's, von dem sich nicht weniger als neun Stücke erhalten haben, darunter Albertus Wallenstein (1639); Thomas Nabbes, mit den Tragödien Hannibal and Scipio (1635 aufgeführt, 1637 gedruckt), The unfortunate mother (1640 gedruckt), den Lustspielen Coventgarden (1632 aufgeführt, 1638 gedruckt), Totenham court (1639 gedruckt), The bride (1640 gedruckt) und der Maske Microcosmus (1637 gedruckt). Auch die Brüder Killegrew und William Davenant würden hier eine eingehendere Beachtung verdienen, wenn ich sie nicht in einem späteren Abschnitt noch zu berühren hätte. Davenant spielte freilich schon unter Carl I. eine bedeutende Rolle. In den in diese Zeit fallenden Stücken schloß er sich vorzugsweise Fletcher an.

Das academische Drama, welches noch immer an den Universitäten und Inn of Courts gepflegt wurde, hat auf die Entwicklung des Dramas in diesem Zeitraum fast keinen Einfluß ausgeübt, so daß es hier übergangen werden kann. Dagegen mögen von den Dichtern der Masken wenigstens die bedeutendsten erwähnt werden, weil die Pracht und Verschwendung, mit denen sie am Hof Carls I. ausgestattet wurden und die gelegentliche Betheiligung der Königin und der Herren und Damen vom Hofe daran bei den puritanischen Eiferern großen Anstoß erregten und die daraus entspringenden Collisionen zum Ausbruch der über England hereinbrechenden Katastrophe, welche auch die Vernichtung des Theaters zur Folge hatte, mit beitrugen. Ben Jonson, Shirley, Thomas Carew, Aurelian Townshead, Sir Aston Cokaine und Davenant waren die hauptsächlichsten Versorger des Hofs mit diesen Spielen. Eine besondere Hervorhebung werde aber nur den Masken John Milton's (1608—1674) wegen der übrigen Bedeutung des berühmten Mannes zu Theil, den zu würdigen indeß hier nicht der Platz ist. Es sind deren zwei: Arcades, wahrscheinlich 1634 zu Ehren der Gräfin Derby geschrieben und wegen des darin enthaltenen Lobes der Musik berühmt, und Comus zu Ehren des Earl of Bridgewater

*) In Dodsley's Old plays.

in demselben Jahre verfaßt. Letztere lehnt sich der Ben Jonson'schen Form der Masken zwar an, geht aber weit über diese an poetischer Bedeutung hinaus, indem sie zugleich, dem puritanischen Geist des Dichters entsprechend, eine moralische Tendenz verfolgt. Sie feiert den Sieg der Keuschheit in Gestalt eines schönen Mädchens, welches von den zügellosen Geistern der Nacht, Comus und seinen Gesellen, verfolgt wird, über die Macht der Versuchung. Auch in seinem spätesten Alter griff Milton noch einmal auf die dramatische Form zurück, indem er das academisch-lyrische Trauerspiel Samson Agonistes schrieb, welches die Grundlage des Händel'schen Oratoriums Samson wurde.

VII.

Entwicklung der Bühne und Schauspielkunst von der Thronbesteigung Jacobs I. bis zur Restauration*).

Verwandlung der Adelstruppen in königliche unter Jacob I. — Sinken des historischen Dramas. — Politische Beschränkungen der Bühne. — Freierer Ton in Bezug auf die gesellschaftlichen Verhältnisse. — Die verschiedenen Schauspielertruppen Londons. — Schriften gegen die Bühne. — Der Histriomastix von William Prynne. — Verurtheilung des letzteren. — Die französische Truppe unter Floridor. — Untergang des altenglischen Theaters. — Gegenanstrengungen der Schauspieler. — Robert Cox und seine Monodramen. — William Davenant. — Theatereinrichtungen unter den ersten Stuarts. — Frauenrollen. — Nachrichten über einzelne Schauspieler: Richard Burbage, John Hemminge, Henry Condell, William Kempe, John Lovin, Joseph Taylor, Nathaniel Field, Edward Alleyn.

Jacob I. hatte schon in Schottland Gelegenheit genommen, seine Neigung für das Theater, trotz des Anstoßes, den dieselbe bei den Anhängern der schottischen Kirche erregte, öffentlich kundzugeben. Wenn er die im Jahre 1599 in Edinburg auftretenden englischen Schau-

---

*) Siehe darüber Malone, Historical Account of the Stage 2c. Basel 1800. — Collier (a. a. O.) — Derselbe, Memoirs of the principal actors in the plays of Shakespeare 1846. — Derselbe, The diary of Philip Henslowe 1848. — Derselbe, Memoirs of Edward Alleyn 1841. — Derselbe, The Alleyn papers 1843. — Hazlitt, The English drama and stage 1869.

spieler auch nicht selbst dahin berufen haben sollte, so hat er ihnen doch jede Förderung zu Theil werden lassen. Auf seiner Reise nach England, 1603, bildeten theatralische Vorstellungen einen wesentlichen Theil der Festlichkeiten, die ihm der Adel bereitete. Am 7. Mai dieses Jahres hielt er seinen Einzug in London. Die Theater hatten bei dieser festlichen Gelegenheit ihre Vorstellungen seltsamer Weise unterbrochen oder unterbrechen müssen; vielleicht, weil es hierzu erst der Bestätigung ihrer Privilegien durch den neuen König bedurfte. Schon am 9. d. Mts. wurde ihnen diese ertheilt und nur zehn Tage später die Lord Chamberlainstruppe in die der players of the king's majesty verwandelt. „Laurentio Fletcher" und „Willielmo Shakespeare" scheinen damals an der Spitze derselben gestanden zu haben, da sie in dem Patente in erster Reihe genannt sind, erst dann folgen die Namen von „Richard Burbage, Augustine Philipps, John Hemmings, Henry Condell, William Sly, Robert Armyn und Richard Cowlye". Noch in demselben Jahre wurden die Schauspieler des Grafen Worcester in die of the Queen's Majesty verkehrt, wogegen die Admiralstruppe, an deren Spitze jetzt außer Alleyn auch Thomas Downton und Edward Juby standen, in den Dienst des Prinzen Heinrich und nach dessen Tode in den des Churfürsten von der Pfalz trat*). Jene spielte zunächst in Blackfriars und im Redbull-Theater in John's Street, diese im Fortune- und Curtain-Theater. Eine vierte Truppe ward aus den königlichen Kapellknaben gebildet, die nun den Namen der Children of her Majesty's revels erhielten. Sie wurden unter die Oberaufsicht Samuel Daniel's gestellt und Edward Kirman beauftragt, das Institut noch zu erweitern. Nach dem Tode der Königin gingen sie in den Dienst von Elizabeth, der Queen of Bohemia, Gemahlin des Pfalzgrafen, über. Anfänglich spielten sie im Blackfriars-Theater, wenn die players des Königs dieses mit dem Globe-Theater vertauschten, später siedelten sie nach Whitefriars über.

Diese Verwandlung der Adelstruppen in königliche darf aber nicht bloß aus der Neigung des Hofes zum Theater erklärt werden, es lag ihr zugleich, wie ich glaube, eine politische Absicht zu Grunde. Einem

*) Sie bestand noch außerdem aus Thomas Towne, William Byrde, Samuel Rowley, Charles Massy, Humphrey Jeffes, Edward Colbrande, William Parre, Richard Pryore, William Stratford, Francis Grace, John Shanke.

auf seine königliche Gewalt so eifersüchtigen Fürsten, wie Jacob, konnten die Wirkungen, welche die Bühne auf die Ansichten und Meinungen der Menschen auszuüben geeignet ist, nicht entgehen. Was lag da näher, als sich derselben in seinem Interesse zu bemächtigen? Gewiß aber mußte es dann klüger erscheinen, dies auf dem Wege von Wohlthaten und einer scheinbar freiwilligen Abhängigkeit, als auf dem des Zwanges durch gehässige Einmischungen und aufgedrungene Verordnungen zu erreichen. Auch mochte man hierdurch den Angriffen der Puritaner auf die Bühne am besten eine Rücksicht auferlegen zu können glauben, besonders wenn man zugleich den Grund zu gerechter Beschwerde so viel wie möglich entfernte. Auf Beides scheinen zwei Verordnungen mit berechnet gewesen zu sein, die man damals erließ. Nach der einen sollte fortan keine Person im Reiche mehr die Berechtigung haben, diejenigen, welche sich unter ihren Schutz stellten, der unmittelbaren Verfolgung durch die allgemeinen Gesetze des Landes zu entziehen: was natürlich auch auf die im Lande etwa noch herumziehenden Schauspieler des Adels Anwendung hatte. Die zweite v. J. 1605 aber untersagte den Schauspielern hinfort den Gebrauch des Namens Gottes, Christi und des heiligen Geistes, wie überhaupt jede Profanation der heiligen Schrift auf der Bühne. Inzwischen trugen jene Veränderungen doch auch die Gefahr in sich, daß Beschwerden gegen die Bühne zu Beschwerden gegen den Hof wurden und die Feindseligkeit gegen diesen in den Angriffen auf die Bühne eine bequeme Handhabe fand; was sich in der Folge verhängnißvoll genug erweisen sollte. Kaum minder verhängnißvoll zeigte sich aber auch der höfische Einfluß auf die Entwicklung des Dramas. Obschon dieses im Ganzen die volksthümliche Form und den volksthümlichen Ton bewahrte, gewann doch mehr und mehr ein Geist in ihm Raum, welcher den Anschauungen eines Fürsten entsprach, der sich für einen unmittelbar von Gott eingesetzten Stellvertreter desselben auf Erden betrachtete. Eine freiere Auffassung der großen historischen Charaktere und Ereignisse, der großen politischen Leidenschaften ward im Drama nun immer seltener. Das historische Drama, im strengen Sinne des Worts, starb mehr und mehr ab. Nur Shakespeare, Ben Jonson, Chapman, Heywood, Webster haben noch einige Dramen in diesem Sinne und Geiste geschrieben. Ford's Perkin Warbeck ist wohl der letzte größere Versuch darin. Daß dieses Absterben ein nothgedrungenes war, geht unter

Anderem aus einer Verordnung Jacobs I. hervor, welche den Dichtern verbot, irgend einen christlichen König der neueren Zeit auf die Bühne zu bringen.

Wagte es aber ein Dichter wie Middleton doch, diese Verordnung auf dem Wege allegorisch-satirischer Darstellung oder der Anspielung zu umgehen, so setzte er sich großen Gefahren aus. Sein Game at the chess war nicht das einzige Stück, welches Verbote und Ahndungen nach sich zog. So wurde 1617 ein Stück, welches den Marschall d'Ancre zum Gegenstand hatte, untersagt, am 11. Juli 1631 die Aufführung eines Massinger'schen Stückes beanstandet, welches die Entthronung des Königs Sebastian von Portugal durch Philipp II. behandelte, und 1638 erregte eine Stelle in dessen The king and the subject:

> Monies? We'll raise supplies what way's we please
> And force you to subscribe to blanks in which
> We'll mulct you as we shall think fit. The Caesars
> In Rome were wise, acknowledging no laws,
> But what their sword did ratify, the wives
> And daughters of the senators bowing to
> Their wills as deities

das Mißfallen des sich getroffen fühlenden Carls I. in dem Grade, daß er daneben bemerkte „This is too insolent and to be changed". Ein Vergleich der Massinger'schen Dramen mit denen Shakespeare's wird deutlich die veränderte Lage des Dichters in dieser Beziehung erkennen lassen. Es war daher nur zu natürlich, daß der den Anschauungen Jacobs I. und Carls I. verwandte Geist der damaligen spanischen Dichter und Dramatiker, mit seinen überstiegenen Begriffen von Königthum und Unterthanstreue, einen großen Einfluß auf das damalige englische Drama gewann. Dies wurde noch durch die engen Beziehungen gefördert, welche der englische Hof längere Zeit mittelst des Grafen Gondomar mit dem spanischen unterhielt. Viel trug aber auch der Einfluß der französischen Dichter bei, die jetzt ebenfalls sehr von Spanien bestimmt wurden.

Für diese Einschränkungen, welche das englische Drama damals auf politischem und historischem Gebiete erfuhr, erhielt es aber einen Ersatz in der Freiheit, mit der es sich auf dem des bürgerlichen Lebens, besonders in Bezug auf die geschlechtlichen Verhältnisse be-

wegen durfte. Hier ließ man jede Rücksicht auf die Beschwerden der puritanischen Eiferer fallen, die man auch selbst in einem gewissen Umfange der Verspottung mit preisgab. Doch scheint es lange nicht zu offenen Zerwürfnissen zwischen ihnen und dem Hofe darüber gekommen zu sein. Immerhin wußten sie einen im Jahre 1617 projectirten und bereits patentirten Theaterbau in Blackfriars zu hintertreiben; wogegen der Versuch des Londoner Gemeinderathes, die Spiele daselbst überhaupt zu unterdrücken, an dem Widerstande des Königs scheiterte, welcher das Mißvergnügen der puritanischen Partei auch noch durch die am 24. Mai 1618 erlassene Declaration erregte, welche, ohne Rücksicht auf ihre Gegenvorstellungen, die lawful plays, mit Ausnahme der bull- und bearbaitings, interludes and bowlings, im ganzen Königreiche auch Sonntags und Wochenfeiertags nach beendetem Gottesdienste gestattete. Ob die puritanische Partei bei den Tumulten die Hand mit im Spiele hatte, welche die Lehrbuben Londons an der Fastnacht des Jahres 1616 herbeiführten, indem sie den alten Gebrauch, an diesem Tage einen Sturm auf die Freudenhäuser der Stadt zu machen, auch auf das Cockpit-Theater mit ausdehnten, ist nicht zu erkennen.

Der Brand des Globe-Theaters im Jahre 1613 hatte einen Neubau desselben zur Folge gehabt. Es scheint, daß die königliche Truppe inzwischen das Hope-Theater bezogen hat. Später wurde es von den Schauspielern der Lady Elizabeth benutzt, die, bald darauf in den Dienst ihres Gatten übergingen, während sie selbst nach dem Tode der Königin die Children of her Majesty's revels übernahm. 1615 war auch noch die Truppe des Prinzen Charles entstanden, bei der sich John Daniel auszeichnete. Fünf Jahre später, als das Globe-Theater, am 15. December 1621, brannte das Fortune-Theater ebenfalls ab. Zu dieser Zeit bestanden fünf Theater-Gesellschaften in London*). Aus der Liste des Sir George Buc, der 1610 Tilney im Amte eines Master of the Revels gefolgt war, geht hervor, daß Shakespeare jetzt nur noch wenig bei Hofe gespielt wurde. Von [illegible] Vorstellungen des Jahres 1621 fallen auf ihn nur vier.

Am 27. März 1625 bestieg, nach dem Tod seines Vaters, Carl I. den englischen Thron. Obschon ungleich liebenswürdiger, geistvoller,

*) Auch Prynne giebt 1633 noch fünf Gesellschaften und eine im Entstehen begriffene an.

gebildeter, als dieser und in seinem Privatleben geradezu musterhaft, besaß er doch Eigenschaften, die ihm bei dem überspannten Begriffe vom Königthum, den auch er von demselben ererbt hatte, verhängnißvoll wurden: die Neigung zu Heimlichkeit und zu Wortbrüchigkeit. Wie sein Vater war auch er ein Feind des Puritanismus, hing aber nicht wie dieser mit pedantischer Ausschließlichkeit der bischöflichen Hochkirche an, sondern neigte vielmehr unter dem Einflusse seiner Gemahlin, einer französischen Prinzessin, dem Katholicismus zu.

Unmittelbar nach seiner Thronbesteigung bestätigte Carl I. die den Schauspielern von seinem Vater ertheilten Bestallungen*). Er besaß auch mehr Kunstsinn als dieser, liebte nicht nur das Theater, sondern suchte überhaupt alle Künste zu fördern, worin er sich mit der Neigung seiner Gemahlin begegnete. Wenn diese sich gelegentlich selbst mit ihren Damen an den höfischen Festspielen und Masken betheiligte, so führte sie damit nicht gerade eine Neuerung ein. Schon vor ihrer Ankunft in England war dies unter der Königin Anna üblich gewesen. So wurde 1617 bei Hof eine Maske gespielt, an welcher neun Damen vom höchsten Range betheiligt waren. Allerdings aber wurden die Aufführungen dieser Art jetzt immer häufiger, reicher und kostspieliger.

Im Jahre 1629 kam endlich der schon 1613 patentirte Neubau eines Theaters in Blackfriars zur Ausführung. Er wurde das Salisbury-Court-Theater genannt und zunächst von den Children of the king's revels bezogen, später aber von der Truppe des Prinzen Charles benutzt**). In diesem Jahre erschien auch eine französische Schauspielertruppe in London, welche Frauen zu Mitgliedern hatte, und Veranlassung gab, daß solche zum erstenmal auf der Londoner Bühne erschienen. Sie spielte zuerst in Blackfriars, dann im Redbull, zuletzt im Fortune, wurde aber bei großem Andrang jedes Mal ausgepfiffen,

*) Die King's servants bestanden damals aus John Hemmings, Henry Condell, John Lowen, Joseph Taylor, Richard Robinson, Robert Benfield, John Shanks, William Rowley, John Rice, Edward Swanston, George Birch, Richard Sharpe und Thomas Pollard.

**) Dieselbe bestand um 1632 aus William Browne, Ellas Worth, Andrew Keyne oder Cane, Mathew Smith, James Sneller, Henry Gradwell, Thomas Bond, Richard Fowler, Edward May, Robert Huyt, Robert Stafford, Richard Godwin, John Wright, Richard Fouch, Arthur Savill und Samuel Mannery, von denen die sechs letzten weibliche Rollen spielten.

was wohl auf puritanischen Einfluß zurückgeführt werden darf, der sich in seiner Feindseligkeit gegen die Bühne jetzt auch in anderer Weise geltend machte. Schon 1625 war dem Parlamente ein Tractat über Bühnenspiele (Treatise of Stage-plays) überreicht worden, um die Aufmerksamkeit desselben auf den Mißbrauch der Theater zu lenken und zum Einschreiten dagegen aufzufordern. Es war eine mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit geschriebene Schrift, die aber keinen weiteren Erfolg hatte, als das erneute Verbot der Spiele an Sonntagen. 1631 wurde von den Churchwardens und Constables of Blackfriars an Bischof Laud eine Bittschrift gerichtet, welche auf Abstellung der durch die Theatervorstellungen in Blackfriars veranlaßten Uebelstände und Unordnungen antrug. Collier theilt aus diesem Jahr auch noch einige Schriftstücke mit, aus denen hervorgeht, daß der Lord Bischof von Lincoln, welcher in seinem Hause Sonntags eine Theatervorstellung abhalten ließ, und mehrere Edelleute, die an ihr Theil nahmen, zu kirchlichen Strafen verurtheilt wurden. Ungleich folgenreicher aber wurde die Veröffentlichung einer anderen von langer Hand vorbereiteten, trotz ihrer Umfänglichkeit von Gelehrsamkeit strotzenden Schrift gegen die Bühne, der Histriomastix, the player's scourge von William Prynne, einem utter barrister (außer den Schranken plaidirenden Advokaten) von Lincoln's Inn (1632). Dieses Buch ist systematisch in Theile (Acte und Scenen) geordnet, die dann und wann durch einen „Chorus" von Betrachtungen unterbrochen werden. Obschon im Ganzen in einem ruhigen, trockenen Tone gehalten, nimmt der Verfasser doch gelegentlich einen um so wirksameren emphatischen, eifernden Aufschwung. So sehr er in der Literatur über das Theater bewandert war, so wenig scheint er sich um die dramatische Literatur, besonders die seines Landes und seiner Zeit selbst gekümmert zu haben. Nachdem er alles angeführt, was gegen und für das Theater und Drama geschrieben worden, und jenes zu erhärten, dieses zu widerlegen gesucht, gelangt er endlich zu dem Schlusse, daß die Bühnenschriftstellerei dem Christenthum zuwider und die schauspielerische Thätigkeit unrecht und schandbar sei. Es war klar, daß zu einer Zeit, da das Theater fast ganz unter dem unmittelbaren Schutze des Königs und Hofes stand, die Verurtheilung desselben auch diese mit treffen mußte. Dies schien aber besonders noch mit folgenden Stellen der Fall, die sich zunächst nur auf die früher erwähnten französischen

Schauspielerinnen bezogen, aber auf die bei Hof spielenden Damen, an ihrer Spitze die Königin, zugleich ein beleidigendes Licht warfen. Sie lauteten: Some French women or monsters rather in Michaelis term 1629 attempted to act a French play at the playhouse in Blackfriars, an impudent, shameful, unwomish, graceless, if not more than whorish attempt" — sowie: „and dares then any christian woman be so more than whorishly impudent as to act, to speak publiquely on stage (per chance in man's apparell and cut hair) in presence of sundrie men and women?" Diese Stellen, dem Hofe denuncirt und als Majestätsbeleidigung aufgefaßt, wurden die Veranlassung zu einer Klage, wegen welcher Prynne vor die Sternkammer gefordert wurde.

Man hat zwar behauptet, Prynne habe an eine Beleidigung der Königin nicht gedacht. Aber ebensowenig wie ein Mann seines Berufs in Zweifel sein konnte, daß sein ganzer Angriff auf das Theater als eine Beleidigung des Hofs aufgefaßt werden mußte, konnte er darüber in Zweifel sein, daß jene Stellen in einem solchen Sinne wenigstens gedeutet werden könnten. Gewiß ist nicht anzunehmen, daß Prynne, der Allem nachgegangen, was je gegen das Theater gesagt worden ist, von den höfischen Spielen gar nichts gewußt habe. Es war ihm sicher ebenso gut bekannt, daß die Königin und ihre Damen sich gelegentlich daran betheiligten, als daß erstere die französische Truppe, welche Prynne so großen Anstoß gab, in ihren besonderen Schutz genommen hatte. Auch war die Spannung zwischen dem Hof und der puritanischen Partei damals schon eine zu große, als daß man das Prynne'sche Buch lediglich als einen Angriff auf die Bühne ansehen könnte. Denn damals hatte sich Carl I. mit dem Parlamente, das er dreimal aufgelöst und seit März 1629 nicht wieder berufen hatte, bereits ganz überworfen. Er führte trotz der nur eben gewährleisteten und zum Gesetz erhobenen Petition of rights eine ganz absolutistische Regierung, schrieb willkürlich Steuern aus und ließ sie gewaltsam eintreiben, errichtete Gerichtshöfe, welche nach willkürlich zum Gesetze gemachten Verordnungen richteten.

Der Proceß, welcher Prynne jetzt gemacht wurde, war nur ein weiterer Schritt auf diesem abschüssigen Wege der Willkür. Denn wenn dieser mit seinem im puritanischen Eifer geschriebenen Buche den König und die Königin auch wirklich zu treffen beabsichtigt hätte, würde es

doch immer noch klüger gewesen sein, die Miene anzunehmen, als ob man es gar nicht bemerkte, oder es doch unter seiner Würde hielte, davon Notiz zu nehmen. Die über Prynne verhängte Strafe war ebenso grausam wie willkürlich. Sein Buch wurde vom Henker verbrannt, er selbst zum Verlust beider Ohren, zu einer Geldbuße von £ 5000 — und zu lebenslänglichem Gefängniß verurtheilt. Längere Zeit schien es, als ob man mit dieser Verurtheilung den oppositionellen Geist nur habe schrecken, sie aber nicht zur Ausführung bringen wollen. Ja, man erwartete schon allgemein die Begnadigung, als plötzlich, im Mai 1634, das Urtheil mit größter Härte vollzogen ward. Prynne wurde an zwei verschiedenen Tagen, mit je einem seiner Ohren an den Schandpfahl genagelt, öffentlich ausgestellt und dann von demselben abgeschnitten. Wie so Viele, welche in diesen Jahren eine willkürliche grausame Behandlung erfuhren, wurde auch er erst durch das lange Parlament wieder befreit, in dem er dann als unversöhnlicher Gegner des Königsthums wirkte.

Es fehlt in den Dramen und Prologen der Zeit nicht an Anspielungen auf dieses Ereigniß. Die dramatischen Dichter standen dann immer auf Seiten des Königs, da sie in Prynne den erklärten Feind ihres Berufs sahen. Wie sehr sich Einzelne von ihnen hierbei von einem kleinlichen, unedlen Eifer hinreißen ließen, beweist die Widmung an Master William Prynne, welche Shirley seinem A bird in a cage vorgesetzt hat. Auch sahen wir schon, in welche Kosten die Gentlemen der verschiedenen Inns of Court sich warfen, um gegen Prynne und die von ihm, als einem Beamten derselben, ausgegangene Beleidigung des Königs durch Ausrichtung der auch wieder von Shirley geschriebenen Maske The triumph of Peace öffentliches Zeugniß abzulegen.

Die theatralischen Vergnügungen des Hofs wurden überhaupt mit noch gesteigertem Glanze fortgesetzt. Im Frühling 1635 kam auch die französische Schauspielergesellschaft unter Floridor wieder — wie es scheint auf besonderen Wunsch der Königin; wenigstens erfreute sie sich des Schutzes derselben in dem Maße, daß Sir Herbert, der Master of the Revels, auf die übliche Abgabe verzichtete, die ihm in der Regel für die Erlaubniß-Ertheilung zufiel, weil er sich hierdurch die Königin, seine Gebieterin, zu verpflichten gedachte. Ob diese Spieler, welche diesmal nicht nur bei Hofe, sondern auch öffentlich mit großem Beifall auftraten, wieder Frauen mit sich geführt, wissen wir nicht.

Daß ihrer nirgend Erwähnung geschieht, ist bei der Zufälligkeit und Dürftigkeit der uns von all diesen Dingen gewordenen Nachrichten aber ebensowenig ein Gegenbeweis, als der Beifall des Publikums, da die puritanische Partei durch das an Prynne vollzogene Urtheil wohl etwas eingeschüchtert worden war. Jedenfalls spielten am 21. December d. J. die Damen der Königin die französische Pastorale Floriméne.

Auch eine spanische Truppe erschien, wir wissen jedoch nicht mit welchem Erfolge. Gleichzeitig spielten noch folgende englische Truppen in London: Die King's Servants unter Lowen und Taylor im Globe- und Blackfriars-Theater; die Queen's Servants unter Christopher Beeston im Cockpit zu Drury-Lane*), die Prince's players unter Joseph Moore und Andrew Kane im Fortune-Theater zu Golding-Lane; die Children of the Revels unter William Blagrave im Red-bull und die Salisbury-Court-Company unter Richard Heton. Etwas später erwarb Beeston das Privileg, selbständig eine Schauspieler-gesellschaft bilden zu dürfen, welche unter dem Schutze des Königs und der Königin stand, sich aber gewöhnlich mit dem Namen von „Beeston's boys" bezeichnet findet. Henry Turner wurde für ihn an die Spitze der Queen's Servants gestellt. 1640 ging Beeston wegen Widersetzlichkeit seines Amtes verlustig. An seine Stelle trat Davenant.

Am 6. Januar 1642, dem Tage, an welchem Carl I. durch sein wortbrüchiges und gewaltthätiges Verfahren im Parlamente den Bruch zwischen sich und diesem zu einem unheilbaren machte, fand die letzte theatralische Vorstellung bei Hofe statt. Man gab zu Whitehall The scornful lady. Nur der Prinz aber war anwesend. Die letzten Einzeichnungen Sir Herberts datiren vom Juni d. J. Sie lauten:

„Erhalten von Mr. Kirke für ein neues Stück, welches ich wegen der darin enthaltenen Zoten und Unanständigkeiten beanstandet habe . £ 2
Erhalten von Mr. Kirke für ein anderes Stück, The Irish Rebellion genannt, am 8. Juni 1642 . . . . £ 2

---

*) Es gehörten damals zu ihnen: William Sherlock, John Summer, George Stutfield, William Allen, Hugh Clerke, Robert Axen, Anthony Turner, Michael Bowyer, John Page, Ezechiel Fenn, Theophilus Bird, Richard Perkins und wahrscheinlich Christopher Goad, William Robinson und Wilbraham.

Hiermit endet meine Erlaubnißertheilung zur Aufführung von Theaterstücken, denn der Krieg begann im August."

Am 22. September fand das erste Gefecht statt. Bereits im März hatte sich Carl I. aus London entfernt. Er war nach York übergesiedelt. Am 2. September hatte das Parlament die erste Verordnung gegen die dramatischen Spiele erlassen. Sie lautete:

„Da der betrübende Zustand des in Blut getauchten Irlands und die trostlosen Verhältnisse Englands, welchem der Bürgerkrieg mit einer Wolke von Blut droht, alle Mittel aufbieten heißen, den Zorn Gottes zu dämpfen und abzuwenden, der sich in diesen Gerichten verkündet, und deshalb Fasten und Beten, die sich oft heilsam dagegen erwiesen, auch unlängst und noch jetzt wieder angeordnet worden sind, die öffentlichen Vergnügungen sich mit diesen Bedrängnissen aber ebensowenig vertragen, wie Bühnenspiele mit der Zeit der Buße, da diese eine ernste und fromme Feierlichkeit ist, jenes aber Unterhaltungen sind, denen nur zu oft der Charakter lasciver Lustigkeit und des Leichtsinns eigen, so ist es von den versammelten Lords und Gemeinen des Parlaments für zuträglich erkannt und verordnet worden, daß, so lange die traurigen Ursachen und das Bedürfniß der Kasteiung andauern, Bühnenspiele nicht mehr stattfinden sollen, sondern verboten sind."

Die Schauspieler hatten auch selbst das Gefühl, daß ihre Zeit jetzt vorüber sei, daß diese mit der Sache des Königs stehen oder fallen werde. Ein großer Theil ergriff zu ihrer Vertheidigung die Waffen. Die übrigen zogen sich meist von London zurück. Ganz scheinen die Spiele zwar nie aufgehört zu haben. Wie sehr der Schauspielerstand aber damals zu leiden hatte, geht aus folgenden 1643 erschienenen Schriften hervor: „Certaine propositions offered to the consideration of the honourable houses of parliament" und „The actors' remonstrance or complaint for the silencing of their profession and banishment from their several play-houses". 1646 scheinen die Spiele aber doch schon wieder so hervorgetreten zu sein, daß eine neue verschärfte Verordnung gegen dieselben nothwendig wurde (22. Oct.). Sie war von der äußersten Strenge. Gleichwohl schreckte auch sie von Versuchen nicht ab, so daß schon am 9. Februar 1647 ein dritter Erlaß erfolgte, welcher bestimmte, daß alle Theater niederzureißen und alle Spieler als Strolche zu behandeln seien, so zwar, daß jede erste Uebertretung mit öffentlicher Peitschung, jede Wiederholung aber als Rückfall eines Unverbesserlichen bestraft würde. Jeder Zuschauer wurde in die Buße von 5 Sh. verurtheilt. Nichtsdestoweniger dauerten auch

jetzt die Uebertretungen fort. 1649 fanden heimliche Darstellungen von Schauspielen in den Häusern der Vornehmen in London statt. Lord Hatton und Lady Holland scheinen dieselben hauptsächlich begünstigt zu haben. Der junge Schauspieler Goffe, welcher im Blackfriars-Theater Frauenrollen gespielt, war der Arrangeur dieser Spiele und vermittelte die Einladungen an die Schauspieler und Zuschauer, was nicht ohne Gefahr war. Das Verlangen nach theatralischer Lustbarkeit war ein so großes und allgemeines, daß die Behörden demselben endlich, wenn auch in beschränktester Weise, Rechnung trugen und bei besonderen festlichen Gelegenheiten, sowie während der Jahrmärkte, die Aufführung einer Art Farcen gestatteten, die nur von einem einzigen Darsteller vorzutragen waren. Ein gewisser Robert Cox erwarb darin eine große Berühmtheit. 1672 erschien bei Kirkman eine Sammlung derartiger Spiele unter dem Titel The wits or sport upon sport (1809 neu aufgelegt). Es sind meist Scenen aus Fletcher'schen Stücken. Sie waren es vielleicht auch die Cromwell bei dem Hochzeitsfeste seiner Tochter Frances geduldet, während er Shakespeare streng in die Acht erklärte. 1656 aber erlangte William Davenant die Erlaubniß zur Einführung seiner musikalisch-declamatorischen Unterhaltungen, welche den Uebergang zur Restauration des Theaters bildeten.

Die Theaterverhältnisse und Bühneneinrichtungen waren unter den beiden ersten Stuarts im Wesentlichen noch die früheren geblieben. Die Häuser gehörten noch immer Privatpersonen an, welche für Darleihung derselben bestimmte Antheile von den Einnahmen bezogen, und die Schauspieler spielten wie früher theils auf Antheile (sharers), theils wurden sie zeitweise honorirt (hired men). Im Jahre 1635 hatte z. B. Cuthbert Burbage $3^1/_2$ Antheile, Mrs. Robinson, die Wittwe Winifried Robinson's, mit ihrem Sohne William ebenfalls $3^1/_2$ Antheile, die Wittwe Condell und Taylor aber je zwei. Wahrscheinlich bezogen sie diese Antheile abgesehen von ihren etwaigen Leistungen als Schauspieler; als solche erhielten sie wohl, wie alle anderen auf Antheil spielenden Schauspieler, je nach ihrer Brauchbarkeit, einen halben oder ganzen Antheil oder auch darüber.

Was die Scenerie betrifft, so wurden bei Hofe und wahrscheinlich auch bei den Vornehmen nicht nur die Masken, sondern auch einzelne Schauspiele mit Decorationen und scenischen Verwandlungen zur

Darstellung gebracht. Auf den öffentlichen Bühnen kamen sie aber nur in beschränktester Weise zur Anwendung. Man scheute sie hier schon der Kosten wegen.

Frauenrollen wurden auf den öffentlichen Bühnen bis zuletzt von Knaben und jungen Männern gegeben. Wenn hier auch Frauen aufgetreten sein sollten, worauf ein paar Schriftstellen hindeuten, so ist es sicher nur ausnahmsweise geschehen. Unter den Namen der angestellten Schauspieler begegnen wir auch nicht einem Frauenmann, Robinson, Burt, Clun und Hart — der spätere berühmte Heldenspieler — zeichneten sich in der letzten Zeit als Darsteller weiblicher Rollen aus.

Ueber die Entwicklung der Schauspielkunst liegen nur dürftige Nachrichten vor, so sorgfältige Forschungen auch über die äußeren Lebensschicksale einzelner Schauspieler angestellt worden sind. Man wird wohl nicht fehlgreifen, wenn man annimmt, daß auch die Darsteller mehr und mehr von ihrem großen Styl einbüßten und eine mehr genrehafte, porträtartige Kunst an die Stelle desselben trat. Die Gelehrten haben sich bei den Forschungen auf diesem Gebiete fast ganz auf die Darsteller der Shakespeare'schen Dramen, der Shakespeare'schen Zeit beschränkt. Collier hat ihnen ein ganzes Buch gewidmet. Die Grundlage dazu bot die Folioausgabe der Shakespeare'schen Dramen von Hemminge und Condell, welche ein Verzeichniß jener Spieler enthält. Man findet hier folgende Namen. William Shakespeare, Richard Burbage, John Hemmings, Augustin Phillips, William Kempe, Thomas Poope, George Bryan, Henry Condell, William Sly, Richard Cowly, John Lowine, Samuel Croß, Alexander Cooke, Samuel Gilburne, Robert Arnim, William Ostler, Nathan. Field, John Unterwood, Nicholas Tooley, William Ecclestone, Joseph Taylor, Robert Benfield, Robert Goughe, Richard Robinson, John Shankes, John Rice. — Collier bemerkt jedoch, daß einige Weglassungen nachweisbar sind, wie ja z. B. der Name Lawrence Fletcher's fehlt.

Richard Burbage war der Sohn des dem Warwickshire entstammenden Schauspielers James Burbage. Als Schauspieler kommt sein Name zuerst 1588 beziehendlich seiner Darstellung in den Seven deadly sins vor. Wenn die von Collier producirte, aber angezweifelte Funeral Elegy on the death of the famous actor Richard Burbage ächt wäre, so würde er Hamlet, Romeo, Prinz Heinrich, Antonius, Macbeth, Brutus, Shylock, Lear, Perikles, Othello von Shakespeare,

Eduard II. von Marlowe, Antonio in Marston's Antonio and Mellida, Vendice in Cyrill Tourneur's Revenger's Tragedy, Brachiano in Webster's White Devil, Frankford in Heywood's A Women killed with Kindneß, Philaster in Beaumont und Fletcher's gleichnamigem Drama und Marston's Malcontent gegeben haben. Hiervon abgesehen wissen wir wenigstens mit Sicherheit, daß er Hamlet, Richard III., Herzog Ferdinand in der Ducheß of Malfi und in Ben Jonson's Every man in his humour, Sejanus, Volpone, Epicoene, Alchymist und Catilina gespielt. In der Hauptsache dürften aber die Angaben der Funeral Elegy zutreffend sein, da Burbage ganz allgemein neben Alleyn als der größte Darsteller seiner Zeit gerühmt wird und Flecknoe, der ihn freilich selber nicht sah, doch viel von ihm aus dem Munde der Zeitgenossen gehört hat, seine Proteusnatur als Schauspieler besonders hervorhebt. Auch Richard Baker berichtet von ihm als einem Darsteller „as no age must ever look to see the like". Die hier genannten Rollen dürften daher nur einen Bruchtheil seines Repertoires bilden. In jener Elegie aber heißt es unter anderem von ihm:

> How did his speech become him, and his pace
> Suit with his speech and every action grace
> Them both alike, whilst not a word did fall
> Without just weight to ballast it with all,

sowie:

> Oft have I seen him play his part in jest
> So lively, that spectators and the rest
> Of his sad crew, whilst he but seem'd to bleed
> Amazed thought even then he died in deed.

Burbage gehörte zu den Hauptbesitzern des Globe- und des Blackfriars-Theaters. Er erwarb ein Vermögen, das ihm an 300 £ Revenuen gewährte und starb im März 1618—19 (wahrscheinlich am 13., da er am 16. begraben wurde) wie Chalmers sagt an der Pest, nach Collier's Vermuthung aber in Folge eines Schlagflusses in seinem Hause in Holywell Street zu London.

John Heminge (auch Hemming, Hemmings geschrieben) stammte ebenfalls aus dem Warwickshire. Er betrieb neben seinem Schauspielerberuf ein Krämergeschäft. Zuletzt scheint er Mitbesitzer der beiden Theater gewesen zu sein, da er seinen Erben Antheile an ihnen hinter-

ließ. Er starb 1630 in Aldermansbury. Von seiner Schauspielerthätigkeit wissen wir nichts, als daß er in den meisten Stücken Ben Jonson's mitgewirkt hat. Jedenfalls gehörte er lange zu den hervorragenderen Darstellern des Globe-Theaters und verdient schon allein wegen seines Antheils an der Herausgabe der Werke Shakespeare's eine dankbare Erinnerung.

Dies gilt auch von Henry Condell (auch Cundall geschrieben). Von seinen Lebensverhältnissen wissen wir nur, daß er später ebenfalls Antheil an beiden Theatern gehabt. Auch besaß er ein Landhaus in Fullham, in welchem er 1627 im December gestorben ist. In Webster's Ducheß of Malfy gab er den Ferex, die einzige Rolle, welche uns namentlich von ihm bekannt worden ist. Auch in den Stücken Ben Jonson's und in den Deadly Sins wirkte er mit.

William Kempe war der Nachfolger Tarlton's im Fache der Clowns und erreichte diesen als unübertrefflich gefeierten Komiker sehr rasch in der Gunst des Publikums. Man glaubt jedoch, daß die gegen die Extempore's der Narren gerichtete Stelle im Hamlet sich auf ihn bezogen habe, der damals vorübergehend die Truppe des Globe-Theaters verlassen hatte. Er spielte unter Anderem den Dogberry in Viel Lärm um Nichts und den Peter in Romeo und Julia. Auch in Ben Jonson's Every man in his humour wird er als Darsteller angeführt. Eine besondere Berühmtheit errang er im Vortrag der Tanzlieder und Jiggs. Er scheint 1609 bereits todt gewesen zu sein.

John Lowin (Lowine, Lowye, Lowen), 1576 geboren, gehörte wahrscheinlich um 1602 zu den Schauspielern des Grafen Worcester, doch muß er nur kurze Zeit später zur Truppe des Königs getreten sein, da er 1604 hier als Darsteller von Marston's Malcontent aufgeführt wird. Er spielte die Titelrolle im Volpone, den Mamnon im Alchymisten, den Morose in The silent woman, den Bosola in der Ducheß of Malfi, sowie in Sejanus und Catilina. Auch Falstaff, Heinrich VIII. und Hamlet soll er gegeben haben. 1619 wird er als Dritter der Gesellschaft und später als Haupt derselben genannt. In der Revolution verlor er sein ganzes Vermögen und suchte durch literarische Arbeiten sein Leben zu fristen. Er gehört zu den Herausgebern der Beaumont-Fletcher'schen Werke. 1658 starb er als Gastwirth zu Brentford.

Nicht minder berühmt war sein 1585 zu London geborener College Joseph Taylor. Er taucht zuerst bei der Truppe der Prinzessin Elizabeth auf. 1613 stand er an deren Spitze. Wahrscheinlich hatte er bei Henslowe begonnen. Etwas später erscheint er an der Spitze der Truppe der Prinzen Heinrich und Charles. Zur königlichen Truppe kann er vor 1619 nicht getreten sein, da er in diesem Jahr, aus welchem ein Mitgliederverzeichniß vorliegt, noch nicht mit aufgeführt wird. 1622 spielte er aber bei ihr den Ferdinand in der Ducheß of Malfi. Man rühmt ihn als Hamlet, Jago, Arbaces (King and no King). Mit Lowen und Swanston stand er längere Zeit an der Spitze der königlichen Truppe. Er war Theilhaber des Globe-Theaters und erhielt 1639 das Amt eines Yeoman of the revels. Auch er verlor in der Revolution sein Vermögen und war ebenfalls an der Herausgabe der Beaumont-Fletcher'schen Werke betheiligt. 1653 soll er zu Richmond gestorben sein.

Nathaniel Field, den wir als Dichter schon kennen lernten, begann seine theatralische Laufbahn bei den Children of the Revels. Er gehörte hier zu den Darstellern von Cynthia's Revels, des Poetaster, der Epicoene und von Bartholomew fair. Auch wird er anfangs als einer der vorzüglichsten Darsteller von Frauenrollen gerühmt. 1619 gehörte er noch zur königlichen Truppe. Von da an verliert sich fast jede Spur von ihm. Chapman preist ihn als Bussy d'Ambois. Später gehörte Othello zu seinen vorzüglichsten Rollen. Er starb im Februar 1632. Auch Gough, Cook und Robinson zeichneten sich und zwar zunächst in weiblichen Rollen aus. Letzteren lobte Ben Jonson in seinem The devil an ass. Später excellirte er im Fach der Charakterrollen. Er spielte z. B. den Cardinal in The Ducheß of Malfi.

Weniger noch wissen wir von den Lebensschicksalen der Schauspieler der übrigen Truppen mit Ausnahme Alleyn's, über welchen Collier ein ganzes Buch veröffentlicht hat, das aber über seine schauspielerische Thätigkeit nur wenig Aufschluß giebt. Edward Alleyn war am 1. September 1566 in London geboren, wo sein Vater ansässig war. Wann er zur Bühne kam, wissen wir nicht, wohl aber, daß er um 1592 bereits eines hohen Rufes als Schauspieler genoß, da zu dieser Zeit Thomas Nash in seinem Pierce Pennyleß von ihm sagt: „Nicht Roscius, noch Aesopus, diese vorchristlichen bewunderten Schau-

spieler, können den wunderbaren Ned Allen in ihren Darstellungen übertroffen haben." Er reiht ihn den berühmtesten Schauspielern der Zeit, Tarlton, Knell, Bentley, an. Sonst wissen wir nur, daß er in Greene's Orlando furioso, in Marlowe's Juden von Malta und in dessen Tamerlan die Titelrollen gespielt. Er gehörte der Truppe des Lord Admirals an und stand schon lange an der Spitze derselben, als diese in die Dienste des Prinzen Heinrich trat. Durch seine Bekanntschaft mit Henslowe und seine Verheirathung mit dessen Stieftochter Joan Woodward wurde er in die Theaterspeculationen dieses Mannes gerissen, mit dem er sich associirte. Er errichtete mit ihm das Fortune-Theater, besaß Antheile an noch verschiedenen anderen Theaterunternehmungen, in späterer Zeit sogar am Blackfriars. Im Jahre 1598 scheint er sich vorübergehend von der Bühne zurückgezogen zu haben, mit der Eröffnung des Fortune-Theaters aber tritt er wieder als Darsteller auf. Zu dieser Zeit hatte er bereits ein beträchtliches Vermögen erworben, das er immer wieder zu neuen Unternehmungen verwendete. 1606 baute er das neue Theater von Paris Garden. Auch in Dulwich kaufte er sich in demselben Jahre noch an. Ob er schon damals an die Errichtung des Collegs daselbst dachte, ist ebenso ungewiß, als, was ihn zu dieser Unternehmung bestimmte. Daß er durch abergläubische Furcht dazu veranlaßt worden sei, ist jedenfalls nur eine Fabel. Wohl aber stand dieses Unternehmen im Zusammenhang mit seinem Rücktritt von der Bühne, der bei Henslowe's Tode (Anfang 1616) schon länger vollzogen war, ohne daß wir genau wissen zu welcher Zeit. Allein dieser Tod riß ihn auch wieder für einige Zeit in die Theatergeschäfte. Mit der Gründung von God's Gift College hat sich Alleyn ein unsterbliches Verdienst erworben, sie gab seinem glänzenden Leben einen ruhmvollen Abschluß. Er starb hochgeehrt am 25. November 1626.

VIII.

Entwicklung des Dramas von der Restauration bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts.

Restauration der Stuarts. — Veränderter Zeitgeist. — Einfluß der neuen Naturwissenschaft und Philosophie auf denselben. — Libertinage des Hofs und der höheren Gesellschaftsclassen. — Wiederaufnahme des Theaters. — Verordnung in Bezug auf Sittlichkeit der Bühnenspiele. — Aufnahme der Frauen und nächste Folge davon. — Der Anstand in der Tragödie gegenüber der begünstigten Unzüchtigkeit des Lustspiels. — Ursachen davon. — Die Bildung der players of the king unter Killegrew und der players of the Duke of York unter Davenant. — Einführung der Bühnendecoration. — Das Repertoire. — Adaption älterer Stücke, insbesondere Shakespeare'scher. Urtheile über Shakespeare. — Französische Uebertragungen und Bearbeitungen. — Die Bühnendichter der Restauration. — William Davenant. — Thomas Killegrew. — John Wilson. — John Dryden; der Reim im Drama; die heroical plays. Essay on poesy; die Frauen im Drama; Schwanken zwischen dem altenglischen und dem französischen Drama; Ansichten über das Lustspiel; Vertheidigung der Unsittlichkeit in diesem; Parteikampf der Zeit; Dryden als Tory; politische Stücke der Zeit; die Prologe und Epiloge; Dryden unter den Whigs; sein Tod; sein Charakter als Dichter. — George Etherege. — Buckingham und The rehearsal. — Thomas Shadwell. — Aphra Behn. — Edward Ravenscraft. — William Wycherley. — Thomas d'Urfey. — John Crowne. — Elkanah Settle. — Nathanael Lee. — Thomas Otway. — Thomas Southern. — John Banks. — William Congreve. — Collier und die puritanische Reaction.

Am 30. Januar 1649 war Carl I. ein Opfer seiner auf einer zu hohen Meinung von seinen königlichen Rechten beruhenden Wortbrüchigkeit gefallen; hierdurch aber zugleich von der republikanischen Partei mit der Gloriole des Märtyrerthums verklärt und zu einem Gegenstande, wenn nicht der Bewunderung, so doch des Mitleids gemacht worden. Oliver Cromwell führte England mit seinem eisernen, durch religiösen Eifer und strenge Sittenreinheit ausgezeichneten Regiment, vermöge der ihm innewohnenden außergewöhnlichen Regenten- und Feldherrneigenschaften auf eine Höhe des Ruhms und der Macht, die ihm wieder eine achtunggebietende, ja gefürchtete Stellung im Rathe der Völker verschaffte. Auch würde sein Streben, eine neue Dynastie zu begründen, bei der Nation auf keinen unüberwindlichen Widerstand gestoßen sein, wenn sich ihm hier sein ihm sonst überall blindlings folgendes Heer gefügiger gezeigt hätte. Diesem aber war schon der

bloße Name, der bloße Begriff des erblichen Königthums auf's Tiefste verhaßt. So begnügte er sich denn mit dem Titel eines Lordprotectors und mit dem Zugeständnisse, seinen Nachfolger selbst bestimmen zu können, der dann natürlich sein Sohn war. Des Vaters Eigenschaften hatten sich aber nicht auf diesen vererbt. Er war aus weicherem Stoffe gemacht und theilte nicht einmal seinen Ehrgeiz. Alle aufstrebenden, machtsüchtigen Elemente des Heers und des Staats vereinigten sich daher rasch zu seinem Sturze, dem er jedoch, nach einer Regierung von nicht ganz neun Monaten, durch freiwillige Abdankung noch zuvorkam (25. Mai 1659). Die nun zwischen dem Heere und dem Parlamente ausbrechenden Zerwürfnisse führten zu einer Militärdictatur, welche die Auflösung des letzteren, zugleich aber auch den Abfall der unter Monk in Schottland stehenden Truppen zur Folge hatte. Monk zog auf London und knüpfte Unterhandlungen mit den in Frankreich weilenden Stuarts an. Er berief nach der alten Verfassung ein Parlament, welches unter der Bedingung einer bis auf nur wenige Ausnahmen allgemeinen Amnestie, Carl II. auf den blutbespritzten Thron seines Vaters berief. Seine Rückkehr gab dem Lande ein völlig verändertes Ansehen. Hier, wo seit Jahren der Ernst und die nur von religiösen Gesängen unterbrochene Stille eines Bethauses geherrscht, trat die lange zurückgehaltene Freude und Lebenslust wieder allenthalben und nur zu bald in zügellosester Weise hervor. Es war, als ob das alte merry England aus tiefem Schlafe zu neuem Leben erwacht wäre. „Tausende — heißt es bei Macauley — standen bei der Landung des neuen Königs auf den Klippen von Dower, und kaum war einer darunter, der nicht vor Freude geweint hätte. Seine Reise nach London war ein ununterbrochener Triumphzug. Ueberall wehten Fahnen, wurden die Glocken geläutet, ertönte Musik. Wein floß zu seiner Begrüßung in Strömen, dessen Rückkehr als eine Gewähr für Frieden, Ordnung und Freiheit begrüßt wurde." Sie ward wie ein Nationalfest gefeiert. Denn der Puritanismus, welcher bei Beginn der Revolution das Panier der Freiheit gegen die Anmaßungen der Hochkirche und gegen die absolutistische Willkür des Königthums ergriffen hatte, war nur zu bald in der Enge und Einseitigkeit seiner Lebensanschauungen selbst wieder zu einer Tyrannei geworden, welche um so unerträglicher erschien, je mehr sie in das Leben der Familie, in das des Einzelnen eingriff, die natürlichsten

Forderungen zu unterdrücken und jede freiere individuelle Entwicklung zu hindern suchte. Das Leben der Nation war zu einer ebenso trübsinnigen wie fanatischen Andachts- und Bußübung geworden, bei welcher die Heuchelei nur zu bald als Schmarotzer erschien, zu einer Arbeit ohne Genuß, zu einem Kampfe ohne Erholung, zu einer Verleugnung alles irdischen Glücks aus Furcht vor dem drohenden Jenseit. Dies war ohne Zweifel nur möglich, weil es einer bestimmten Seite des englischen Naturells, des englischen Geistes entsprach: dem ernsten Zuge zur Sittlichkeit, dem tiefen Verlangen nach religiöser Erhebung. Daneben wohnte diesem aber auch ein Drang nach heiterem Lebensgenuß, nach sinnenfreudiger Lebensäußerung inne, der sich wohl vorübergehend, aber nicht ganz, wohl bei Einzelnen, aber nicht bei Allen unterdrücken ließ. Hatte diese Lebenslust doch schon unter den ersten Stuarts zum Theil einen so ausschweifenden Charakter gewonnen, daß dessen Bekämpfung durch den Puritanismus als eine Wohlthat erscheinen konnte. Um so stärker mußte sie aber jetzt, nach so langer, unnatürlicher Unterdrückung hervortreten, um so leichter mußte sie nun in ausschweifende Wege gerathen. Der Gegensatz und der Kampf der Parteien trugen das ihrige mit dazu bei. Zwar hatten die Patrioten unter den Puritanern auf eine Aussöhnung mit den Cavalieren gedrungen, um das Reich vor Zerfall zu bewahren. Der Frieden wurde aber von den Rundköpfen in ungleich ehrlicherer Absicht als von diesen geschlossen, die so Vieles zu rächen hatten. Carl II. selbst war zwar weder rach- noch machtgierig. Er war ein viel zu leichtfertiger Genußmensch dazu. Er theilte wohl die Ansicht seines Vaters von der Unbeschränktheit des von Gott unmittelbar eingesetzten Königthums und hatte in seiner plötzlichen wunderbaren Berufung zur Macht gewiß nur einen unmittelbaren Eingriff der Gottheit erblickt. Allein er besaß keinen anderen Ehrgeiz, als unbeschränkt im Genuß seines Lebens zu sein. Als man ihm in Versailles die Krone wieder entgegenbrachte, hatte ihn nichts so sehr aufgeregt als die Goldsendung, welche man ihm zu seiner standesgemäßen Ausstattung übermittelt hatte, durch die er sich plötzlich der Dürftigkeit mit all ihren Verlegenheiten enthoben sah, ja die ihm die Aussicht auf vollsten Lebensgenuß eröffnete. Er rief seine ganze Familie herbei, sich mit ihm an dem von Golde strotzenden Koffer zu weiden. Ohne die Einflüsterungen und Aufreizungen seiner Umgebung würde er daher schwerlich

daran gedacht haben, seine dem Parlamente gemachten Zusagen zu brechen, so lange man ihm nur unbeschränkt die Mittel zur Verschwendung und zur Befriedigung seiner Lüste bewilligt hätte. Eine schwache, den Einflüssen seiner Umgebung leicht unterworfene Natur, bot er der Rache und dem Hasse der Cavaliere aber willig die Hand, ließ er die Richter seines Vaters vor Gericht ziehen, rädern und viertheilen, den modernden Leichnam Cromwells aus der Gruft reißen und schänden, billigte er alles, was zur Verfolgung und Verhöhnung der Puritaner und ihres Glaubens beitragen konnte.

Zu dem Umschwunge, der sich auf diese Weise in der Lebensauffassung eines großen Theils der Nation vollzog, trug aber auch die neue Wissenschaft nicht unwesentlich bei, die sich inzwischen mitten in den Kämpfen der Zeit entwickelt hatte und nun die menschliche Erkenntniß auf bisher ganz unbeachtet gelassene Quellen zurückzuführen, den Handlungen der Menschen noch ganz andere Triebfedern, als die der Religion und Sittlichkeit unterzulegen suchte und hierdurch den Autoritätsglauben auf fast allen Gebieten erschütterte.

Hermann Hettner hat in geistvoller Weise (in seiner Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts) darauf hingewiesen, in wie engem Zusammenhange während der letzten Jahrhunderte die Literatur der verschiedenen Völker Europa's stand, von welchem Einfluß auf sie die Entwicklung der Cultur überhaupt war, und wie bei diesem Processe der Wechselwirkung die Völker einander ablösten. Daß England gerade jetzt für länger die Führerschaft darin übernahm, schreibt er hauptsächlich dem protestantischen Geiste zu, der sich hier damals energischer, als sonst irgendwo regte und von dem religiösen auf alle Gebiete des geistigen Lebens übertrug. Dies hatte eine neue Naturwissenschaft, eine neue Erfahrungsphilosophie, eine neue Form materialistischer Weltanschauung, den Skepticismus und Sensualismus zur Folge.

Bacon und Newton waren die Begründer der neuen Naturwissenschaft, Hobbes und später Locke die dieser neuen Philosophie. Bacon hatte die Sinnesbeobachtung und das auf sie gegründete Urtheil für die wahre Quelle aller menschlichen Erkenntniß erklärt und dabei die strengste Sonderung dieser wissenschaftlichen Erforschung der Wahrheit von dem religiösen Glauben und dessen überlieferten dogmatischen Wahrheiten zum Gesetze gemacht. Auch ist es sicher auf diesem Wege nur möglich, zu einer von Vorurtheilen freien Erkenntniß zu gelangen,

nicht weniger gewiß aber zugleich, daß, wie streng man beide Gebiete auch auseinander zu halten sucht, die Ergebnisse der wissenschaftlichen Erforschung nie ohne allen Einfluß auf das Gebiet des religiösen Glaubens sein werden. Die Entdeckungen des Copernikus und des Newton gaben der Menschheit einen ganz anderen Begriff von der Entstehung und dem Zusammenhange der Welt und ihrer Erscheinungen, als derjenige war, den man den Traditionen der heiligen Schrift entnommen hatte. An die Stelle der Alchemie trat das naturwissenschaftliche Experiment, an die der Astrologie die astronomische Beobachtung. Wahrsagerei, Geisterbeschwörungen und Hexenglauben wurden verdrängt. Dafür wurde es Mode, Chemie und Physik zu treiben, um durch sie die letzten Räthsel des Lebens zu lösen. Carl II. selbst unterhielt ein chemisches Laboratorium und nahm an dem Fortschritt dieser Wissenschaft fördernden Antheil. Die Patentirung der Royal Society (15. Juli 1662) bezeichnet Hettner als dieses Fürsten ruhmvollste That. Es war zugleich die für das absolutistische Königthum in England verhängnißvollste, insofern die neue Wissenschaft die Geister allmählich von allen noch aus dem Mittelalter in die neue Zeit hereinragenden Vorurtheilen loslösen mußte. Dies würde sich gleich an dem ersten der von dem Boden dieser neuen Wissenschaft ausgehenden Philosophen haben erkennen lassen, welcher die Seele für eine bloße Function des Körpers, Tugend und Sittlichkeit für nichts als eine verfeinerte Form des Egoismus erklärte und den religiösen Ueberzeugungen eine nur subjective Bedeutung zusprach, wenn diese neue Lehre den Feinden und Verächtern des Puritanismus und dem Hange zu Lebensgenuß und zu Sinnenlust nicht besonders entsprochen hätte. Wie sollten die Anhänger des Throns aber eine Weltansicht für gefährlich halten, welche wenn auch gewiß nicht das Königthum von Gottes Gnaden lehrte, so doch das absolutistische Königthum als beste aller Regierungsformen empfahl? Carl I. hatte freilich sofort gegen eine Auffassung Argwohn geschöpft, welche alles Recht und alle Gewalt der Fürsten aus nichts als einem bloßen Vertrage derselben mit ihren Unterthanen herzuleiten beflissen war. Er hatte ohne Zweifel die Folgerungen geahnt, welche kühne und unzufriedene Geister darauf gründen konnten. So weitsehend waren aber weder Carl II. noch die Cavaliere und Räthe seines Hofs. Sie sahen nichts von den Gefahren, mit denen diese Lehre den Mißbrauch der Gewalt bedrohte,

sondern ließen sich von ihr eher noch mehr in die abstürzenden Wege der Frivolität und der Unsittlichkeit drängen. Und wenn sie die Gefahr auch gesehen hätten, würde die Versuchung doch stärker gewesen sein. Das „après nous le déluge“ ist schon lange, ehe es gesprochen wurde, der Grundsatz von Leuten ihres Gleichen gewesen.

Es ergiebt sich aus diesem allen, daß es zum Hervortreten der Frivolität und Libertinage jener Zeit des Beispiels des Königs nicht erst bedurft hätte, daß vielmehr eine außerordentliche sittliche Kraft und seltene Regenteneigenschaften von Seiten dieses Fürsten nöthig gewesen wären, um diesem Hange und Drange der Zeit Einhalt zu thun. Gewiß aber ist, daß die Persönlichkeit und das Beispiel des Königs, daß die rücksichtslose Entartung seines Hofs und seiner nächsten Umgebung die Libertinage der Zeit erst auf die hohe Stufe ausschweifender Rohheit trieb, die um so gefährlicher wurde, als sie mit zum guten Tone der Gesellschaft des high life gehörte und sich daher aller Scham und aller Rücksichtsnahme entschlug.

Diese Entartung tritt uns denn auch mit derselben Schamlosigkeit aus dem Drama der Zeit entgegen, nicht nur weil dieses seinem Wesen nach ein Spiegel der Zeit und des Lebens ist, sondern auch weil es seit lange schon eine derartige Richtung eingeschlagen hatte und das Theater sich durch die Verhöhnung der Sittlichkeit an dem Puritanismus rächen zu können glaubte.

Schon Cromwell hatte es für politisch geboten gehalten, der Neigung des Volks nach dramatischen Spielen und Schaustellungen, wenn auch nur in beschränktestem Umfange, nachzugeben. Er würde, da er gelegentlich selbst nicht den Scherz der Possenreißer verschmähte, wohl noch durchgreifender hierin verfahren sein, wenn er das Urtheil seines Heers nicht gescheut hätte. Das Theater war mit der königlichen Sache aber so verschmolzen gewesen, daß die Wiederaufnahme desselben damals noch als Verrath an der Sache der puritanisch-republikanischen Freiheit gegolten haben würde. Sie war nur auf Um- und Schleichwegen herbeizuführen, was von Davenant mit seinen musikalisch-dramatischen Aufführungen geschah, zu denen er sich Cromwell's Erlaubniß zu verschaffen gewußt. Sie wurden am 21. Mai 1656 in Rutland House mit The first day's entertainement at Rutland house by declamations and music after the manner of the ancients eröffnet. Diese Darstellung bestand aus einer instrumentalen Einleitung,

einem Prolog, einer von Musik unterbrochenen Rede und Gegenrede zwischen Diogenes und Aristophanes über den Nutzen und Schaden moralischer Schaustellungen; einem Gesangsintermezzo und einer abermals von Musik unterbrochenen Rede und Gegenrede eines Parisers und eines Londoners über den Vorrang ihrer Vaterstädte, einem Gesangsintermezzo und Epilog. Das Ganze war mit Decorationen ausgestattet, die Musik von Ch. Coleman, Henry Lawes und George Hudson. Der Erfolg dieser Darstellung machte Davenant aber kühner, so daß die zweite Darbietung, welche den Titel des Siege of Rhodos trug, schon ein in Reimversen von ungleicher Länge geschriebenes, mit Decorationen ausgestattetes und mit melodramatischer Instrumentalbegleitung und Gesängen versehenes Schauspiel ist. Es waren jedenfalls nicht die einzigen theatralischen Versuche in dieser Zeit. So werden von Davenant selbst noch zwei ähnliche Stücke wie der Siege of Rhodos erwähnt, nämlich The cruelty of the Spaniards in Peru und Sir Francis Drake. Das erste wurde noch unter Cromwell, der es aus Haß gegen die Spanier zugelassen haben soll, das zweite 1659 gegeben. Carl II. fand bei seinem Einzug in London bereits drei Schauspielergesellschaften vor. Rhodes, der Souffleur des alten Blackfriars-Theaters, der inzwischen Buchhändler gewesen war, dabei aber immer eine Verbindung mit den noch übrigen Schauspielern der alten Zeit unterhalten hatte und von dem auch der junge Betterton die ersten theatralischen Anregungen empfing, hatte von Monk die Erlaubniß erworben in Cockpit zu Drury Lane ein Theater zu eröffnen. Eine zweite Truppe spielte unter William Beeston in Salisbury Court; eine dritte im Redbull, Johnstreet, wie es scheint unter John Rogers. Auch wurde diesen Truppen auf Empfehlung des Generals Monk zunächst weiter zu spielen verstattet. Sir Henry Herbert, als Master of the Revels, ertheilte hierzu die Erlaubniß.

Nichts beweist klarer, daß das Schauspiel auch ohne den Einfluß des Hofs dem leichtfertigen, unsittlichen Hange der Zeit gehuldigt und denselben gefördert haben würde, als daß diese drei Theater im folgenden Jahre wegen Mißbrauchs der Bühne zu scandalösen Darstellungen auf Befehl des Königs aufgelöst werden konnten. Es mag dies allerdings in der Hauptsache nur im Interesse von Thomas Killegrew und William Davenant geschehen sein, die nun mit der ausschließlichen Concession zu theatralischen Vorstellungen in London be-

traut wurden. Auch daß diesen nun selbst noch auf's Dringlichste anempfohlen ward, sich aller profanirenden und obscönen Aufführungen zu enthalten und die älteren Stücke von anstößigen Stellen zu reinigen (Decret vom 21. August 1660), dürfte so ernst nicht zu nehmen sein, da besonders Killegrew als eine sehr wenig hierzu geeignete Persönlichkeit erscheinen mußte. Man braucht, um dies zu erkennen, nur einen Blick auf das von ihm, wahrscheinlich schon vor der Restauration geschriebene Lustspiel The parson's wedding zu werfen, welches am 11. October 1664 und, wie Pepys sagt, trotz seines obscönen Inhalts bloß von Frauen auf seiner purificirten Bühne gespielt wurde.

Killegrew's Parson ist nämlich ein Nichtsnutz, der sich mit einer Mrs. Wanton verheirathet hat, die bisher von einem Capitän unterhalten wurde. An seinem Hochzeitstage trunken gemacht, wird er mit einer alten häßlichen Vettel zu Bett gelegt und, von dem als Constable verkleideten Capitän wegen Ehebruchs aufgehoben, vor einen als Richter fungirenden Springinsfeld, Wild, geführt, der sich indeß mit Mrs. Wanton vergnügt hat, die schäkernd auf seinem Schoße sitzt. Eine Komödie, die sich in dieser Art weiter entwickelt, konnte wohl leicht an Raffinement und Witz, kaum aber an Obscönität und Gemeinheit übertroffen werden.

Bemerkenswerth ist in dem an Killegrew und Davenant ertheilten Patent die ihnen auferlegte Verpflichtung, die Frauenrollen hinfort von Frauen spielen zu lassen, weil die Darstellung derselben durch Männer anstößig befunden wurde. In der That hätte die Aufnahme der Frauen auf der Bühne zur Verfeinerung derselben beitragen können und sollen. Leider stellten sich aber gleich in der nächsten Zeit nur die Gefahren und Unzuträglichkeiten, welche dieselbe mit sich brachte, durch den schamlosesten Mißbrauch derselben heraus — ein Punkt, den ich noch öfter zu berühren haben werde, der aber durch die ausschließliche Besetzung eines Stückes wie The parson's wedding durch Damen allein schon hinreichend beleuchtet ist. Und doch wurde die Bühne damals noch keineswegs zur Aufnahme derartiger Stücke durch den Geschmack des Publikums im Allgemeinen gedrängt oder auch nur ermuntert. Sowohl das Killegrew'sche Stück, wie der im ähnlichen Geiste geschriebene Wild gallant Dryden's und Etheredge's: She wou'd, if she cou'd hatten anfangs mit dem Widerspruche desselben zu kämpfen. Es ist demnach kein Zweifel, daß das Theater

dem doch an eine derbe Kost schon gewöhnten Publikum damals die ausschweifendsten Stücke zu Gunsten der Minorität oder der Darstellerinnen aufzwang. Denn schon 1667 war die Unsitte eingerissen, daß die Herren von Stande sich in die Ankleidezimmer der Damen drängten und der Toilette derselben mit ihren anzüglichen, unzüchtigen Reden beiwohnten, was endlich ein Verbot des Königs zur Folge hatte, das aber rasch außer Kraft trat, weil beide Parteien ihre Rechnung nicht dabei fanden. Ueberhaupt ist es fraglich, ob Carl II. hierbei für die Sittlichkeit eintrat oder in dem Gebahren der vornehmen Herren nur einen Eingriff in seine Souveränitätsrechte erblickte. Letzteres war sicher zwei Jahre später der Fall, als über die Besteuerung der Schauspielhäuser im Parlamente verhandelt wurde und John Coventry die Frage aufwarf: Ob das Interesse des Königs am Theater nicht mehr auf Seiten der Schauspielerinnen als der Schauspieler liege? Carl II. war nicht der Mann, der seine Verhältnisse zu Maitressen zu verschleiern suchte. Er empfing seine Minister bei ihnen, zeigte sich mit ihnen öffentlich im Theater und entblödete sich nicht, Vertraulichkeiten hier mit ihnen zu tauschen. Allein eine Kritik seiner Vergnügungen traf ihn an seiner empfindlichsten Stelle. Eine strenge Ahndung schien unerläßlich, und es war sein eigner Sohn, der Herzog von Monmouth, welcher den Rächer des beleidigten Vaters spielte, dem kecken Redner Nachts von Miethlingen auflauern und die Nase bis auf die Wurzel abschneiden ließ.

Um diesen Verhältnissen völlig gerecht zu werden, ist jedoch anzuerkennen, daß Tragödie und Schauspiel unter Carl II. sich eines größeren äußeren Anstands als früher zu befleißigen strebten und Dryden dies wesentlich auf den Geschmack des Hofs zurückführt. Es ist also immer möglich, daß die Sittlichkeitsvorschriften dieses Fürsten, welcher den Ton des Hofs von Versailles auf den von St. James übertragen wollte, aber es freilich nur zu einer Karikatur dabei brachte, weil es ihm ganz an der Größe und Würde gebrach, welche Ludwig XIV. auszeichneten, sich nur auf das ernste Drama, besonders die Tragödie bezog. Denn schon von Alters her hat das Lustspiel den Freibrief auf frechen Uebermuth, auf cynische und obscöne Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse besessen. Hatten es die Griechen doch so mit den Zoten des Aristophanes zu einer Zeit noch gehalten, da sich die Frauen bereits in den Zuschauernaum eingedrängt hatten,

die Römer mit den Unzüchtigkeiten ihrer Komiker, mit dem Schmutze ihrer Atellanen, den Nacktheiten der Pantomimen. So sah die Blüthe der italienischen Gesellschaft den frechen Spielen eines Bibbiena und eines Machiavelli zu, und der edle Ariost nahm ebenso wenig Anstoß daran, dergleichen zu schreiben, als der schamlose Aretin. Auch in Frankreich war es derselbe Dichter, welcher die classische Tragödie begründete, welcher den frivolen Eugène schrieb, auch hier waren es die höchsten und gelehrtesten Männer, welche der einen und dem anderen unmittelbar nach einander an demselben Tage ihren Beifall zollten. Ja Mairet durfte auf seinen Duc d'Ossone als auf ein Beispiel der Verfeinerung des Theaters hinweisen, welches er den Damen hierdurch zugänglich mache. Was aber einzelne der zwischen Shakespeare und der Restauration liegenden englischen Dichter im Lustspiel an freier, cynischer und schamloser Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse geleistet, konnte kaum übertroffen werden. Ist es wohl da zu verwundern, wenn die Dichter der vorliegenden Periode gleiche Freiheiten als ein durch Tradition gewährleistetes Recht in Anspruch nahmen, alle ihre Vorgänger an Schamlosigkeit noch zu überbieten suchten und sich durch den Tadel, den sie gelegentlich fanden, nur zu noch stärkerem Widerspruche gereizt, wie von dem Beifalle, der ihnen andrerseits gezollt wurde, zu immer größerer Frechheit ermuntert fühlten? Es war dies um so erklärlicher, als, worauf ich noch später zurückkommen muß, dieser bei fast allen Völkern wiederkehrende freche Ton zum großen Theil mit auf der Theorie, die man sich vom Lustspiel gebildet hatte, beruht; was, wie ich glaube, bei der Beurtheilung der englischen Lustspieldichter dieser Periode zu wenig in's Auge gefaßt worden ist.

Killegrew, welcher, nach den Angaben des Souffleurs Downe, die Schauspieler des Redbull engagirt hatte, spielte mit ihnen, die nun den Namen der Königlichen Truppe erhielten, vorläufig, bis 1663, in dem Theater in Verestreet bei Clare-Market, worauf er im April d. J. mit ihnen das neue Royal-Theatre in Drury Lane eröffnete. Davenant hatte dagegen die Truppe von Rhodes engagirt, mit der er unter dem Namen der Schauspieler des Herzogs von York zunächst im Cockpit-Theater zu Drury Lane und im Salisbury Court-Theater Vorstellungen gab, im Mai 1662 aber sein neues Haus in Portugal-Street bei Lincoln's-innfields bezog. Beide strebten eine Reform der englischen

Bühne nach den in Paris erhaltenen Eindrücken an. Sie führten in Nachahmung der Franzosen nicht nur die Frauen, sondern auch die Bühnendecoration auf dem englischen Theater ein. Andrerseits standen sie aber auch noch unter dem Einflusse des früheren oder, wie man es jetzt im Unterschiede von dem ihren nannte, des altenglischen Theaters, nach dessen Mustern der größte Theil ihrer eigenen Stücke gearbeitet war. Auch blieben sie auch darum noch abhängig von demselben, weil sie bei dem Mangel an neuen, nach französischen Mustern gearbeiteten Dramen mit ihrem Repertoire fast ganz auf die alten Stücke angewiesen waren. Obschon sie den Scenenwechsel im Acte festhielten und die Verwandlung bei offener Scene als neues Reizmittel einführten, schien es doch nicht möglich, alle älteren Stücke ohne Veränderung mit den neuen scenischen Mitteln zur Darstellung zu bringen. Man hielt sich daher vorzugsweise an die, welche sich hierzu eigneten, und unterwarf andere einer Ueberarbeitung. Fletcher, Massinger, Ben Jonson, Shirley kamen vor allen anderen wieder in Aufnahme. Doch auch Shakespeare wurde gleich von Anfang an wieder herangezogen. 1661 wird dessen Hamlet erwähnt; 1662 Maß für Maß, unter dem Titel Law against lovers in der Bearbeitung Dryden's, sowie Romeo und Julia, 1663 Othello und Heinrich IV., 1664 Macbeth, Heinrich VIII. und Lear, 1667 die bezähmte Widerspänstige unter dem Titel Sauny, the Scot, eine Prosabearbeitung Lacy's; 1672 Macbeth von Davenant, 1678 Titus Andronicus von Ravenscroft und Timon of Athens or the manhater von Shadwell, 1679 Troilus and Cressida or truth found too late von Dryden, 1680 Romeo und Julia in römischem Gewande unter dem Titel Cajus Marius von Otway, 1681 Richard II. unter dem Titel The italian usurper, Lear von Tate und Heinrich VI. von Crowne, 1682 Cymbeline unter dem Titel The injured princess von Durfey, 1692 der Sommernachtstraum als Oper unter dem Titel The fairy queen, 1696 der Kaufmann von Venedig unter dem Titel The Jew of Venice von Granville, 1700 Measure for Measure or beauty the best advocate von Gildon und Richard III. von Cibber u. s. f. Also meist Ueberarbeitungen, zum Theil sehr geschmackloser Art. Doch weichen dieselben nicht immer in so lächerlicher Weise von den Originalen ab, wie der von Davenant und Dryden bearbeitete, 1667 zur Aufführung gebrachte Tempest, nun auch The enchanted island genannt, von dem

Dryden, der ihn bewundert, das Verdienst fast ganz Davenant zuschreibt. Hier findet sich neben Caliban auch noch Sycorax vor; Hippolyto (Ferdinand), als ein Mann, der noch nie ein Weib sah, und neben Miranda eine Schwester Dorinda, die, wie sie, in völliger Abgeschlossenheit aufgewachsen und in völliger Unwissenheit über den Unterschied der Geschlechter erhalten worden ist. Die schöne Scene zwischen Ferdinand und Miranda erhält nun einen ganz lächerlichen und lüsternen Anstrich. 1673 wurde der Sturm auch als Oper behandelt, worunter man sich freilich nicht das vorstellen muß, was heute mit diesem Namen bezeichnet wird. Melodramatische Instrumentalbegleitung, eingeflochtene Gesänge und Tänze, gereimte Verse, Aufzüge und decorativer Prunk genügten, ein Schauspiel zur Oper zu machen. Dies war ein Jahr früher auch schon mit Macbeth geschehen. Der Sturm hatte in dieser Gestalt einen ganz ungeheuren Erfolg, nach Hamlet den größten, den um diese Zeit ein Stück auf der Londoner Bühne errungen. Dies rief 1674 sogar eine Parodie The mock tempest von Duffet hervor. — In Macbeth erscheint bereits im ersten Acte außer Banquo's Geist auch der von Duncan, wie jener nur von Macbeth, wird dieser nur von Lady Macbeth gesehen. — In Romeo und Julia erhielt die erste Bearbeitung einen glücklichen Ausgang, der aber nicht allgemein ansprach; das Stück wurde demgemäß abwechselnd mit glücklichem und unglücklichem Ausgang gegeben. Auch eine Counteß Paris spielte darin eine Rolle, vielleicht als Mutter des Grafen. — Shakespeare wurde also, wenn auch in veränderter Gestalt, fast durch das ganze Jahrhundert gegeben, was ohne Zweifel ein Verdienst der Schauspielkunst war, da Hart, Betterton und Mrs. Barry die hervorragenden Rollen in seinen Stücken zu ihren bewundertsten Leistungen zählten. Zwischen 1682 und 1700 scheint jedoch eine merkliche Abnahme des Interesses dafür eingetreten zu sein. Dies erklärt sich zum Theil aus den erregten politischen Verhältnissen der Zeit, welche in den 80er Jahren das Theaterinteresse überhaupt sehr beeinträchtigten. Die Bewunderer des Dichters klagten aber fort und fort über Vernachlässigung desselben. Auch mochte sich die Kenntniß des Publikums fast ganz nur auf die verkümmerten Bühnenbearbeitungen beschränken, an denen der Dichter nur zu oft auf den trivialen Standpunkt seiner Bearbeiter herabgezogen erscheint. Sie hatten zum Theil so große Veränderungen erlitten, daß die Bearbeiter sie für Originalwerke

ausgeben konnten. Eines der wunderlichsten Beispiele hiervon ist Otway's Cajus Marius, auf den ich später zurückkomme. Selbst Männer von Fach citirten damals veränderte Stellen, als ob sie von Shakespeare selber herrührten. Welche Urtheile zugleich über Shakespeare damals gewagt werden durften, läßt sich aus einzelnen Bemerkungen Pepy's erkennen, welcher um 1662 den Sommernachtstraum als das dümmste und lächerlichste Stück, das er jemals gesehen, Was ihr wollt aber als überaus schwächlich bezeichnet. Heinrich VIII. war ihm eine aufgepuffte Armseligkeit, Othello unbedeutend gegen die Stücke der Neuzeit, Macbeth konnte ihm heute gefallen, morgen stieß er ihn ab, je wie er gerade gelaunt war. Urtheile, welche wohl ganz im Sinne der eleganten Welt waren und von Rymer in A short view of tragedy; with some reflections on Shakespeare (1693) noch weit überboten wurden. Hier heißt es unter Anderem über Othello: „in dem Wiehern eines Pferdes, in dem Knurren eines Kettenhundes liegt noch ein Sinn, hier ist noch ein lebendiger Ausdruck erkennbar und, wie ich sagen möchte, mehr Menschliches, als dies nur zu oft in den tragischen Tiraden (flights) Shakespeare's der Fall. Scenen, wie die zwischen Othello und Jago gehören in das Bereich derer, welche die Welt auch bestimmt hat, dem Harlekin und Scaramuccio nachzulaufen. Die Idee des Stücks ist monströs, die Ausführung unharmonisch und schmutzig. Statt Mitleid oder irgend eine tragische, vernünftige Leidenschaft zu erregen, erfüllt es nur mit Schrecken und Abscheu. Wenn ein Vorgang, wie der in Othello, oder ein Stück unverdaute und übel zugerichtete Geschichte sich auf der Bühne frech den heiligen Namen der Tragödie beilegen darf — ist's dann ein Wunder, daß das Theater sittenlos ist und immer tiefer herabsinkt und der alte Ruf, die Würde der Dichtkunst in Verachtung verfällt?"

Allein diese Urtheile wurden doch weit überwogen von dem begeisterten Lobe eines Dichters, der in der Literatur damals den größten Einfluß ausübte, von dem Lobe Dryden's in seinem Essay on dramatic poesy. Nach ihm war Shakespeare von allen neueren, vielleicht selbst von allen älteren Dichtern derjenige, welcher den umfassendsten Geist hatte. „Alle Bilder — heißt es hier unter Anderem — welche er je von der Natur empfangen, waren jederzeit unmittelbar gegenwärtig in seinem Geist; er hatte nicht nöthig, sie mühsam und

auf gut Glück wieder hervorzuarbeiten. Wenn er etwas beschreibt, so sieht man es nicht nur, man fühlt es zugleich. Diejenigen, welche ihm Mangel an Schulbildung vorwerfen, ertheilen ihm gerade hierdurch das größte Lob. Er wußte schon alles von Natur aus und bedurfte nicht erst der Bücher, um in dem der Natur zu lesen; er wendete das Auge nach innen und fand sie da, in sich selbst. Ich sage nicht, daß er sich überall gleich sei, wäre er das, so würde ich ihm selbst noch unrecht thun, wenn ich ihn den größten Menschen vergliche. Er ist zuweilen geschmacklos und flach, sein Witz artet zuweilen in's Zweideutige aus, sein Ernst schwillt nicht selten zum Bombaste an, aber er ist jederzeit groß, sobald sich ihm die Gelegenheit dazu darbietet. — Wenn ich Jonson mit Shakespeare vergleichen wollte, so würde ich jenen den correcteren, diesen den schöpferischeren Dichter (the greater wit) nennen müssen. Shakespeare war der Homer oder Vater unserer dramatischen Dichter, Jonson der Virgil, das Muster eines durchgebildeten Schriftstellers. Ich bewundere diesen, aber ich liebe Shakespeare."

Es läßt sich schon hiernach erwarten, daß der Einfluß des französischen Dramas noch längere Zeit ein beschränkter blieb, daß er nur ganz allmählich an Kraft gewann. Directe Uebersetzungen treten überhaupt zunächst nur vereinzelt auf. Auch hier finden wir meist ganz freie Bearbeitungen, die sich für selbständige Erzeugnisse ausgeben. Die Uebertragungen von Mrs. Philips, Pompey (1663) und Horace (1667) von Corneille (1671 erschien le[illegible] auch von Cotton übersetzt), gehören zu den frühesten Erschei[illegible]ser Art in dem vorliegenden Zeitraum. Sie scheinen [illegible] auf dem öffentlichen Theater, wohl aber bei Hofe dar[illegible] zu sein, wo der sittenstrenge und theaterfeindliche Ev[illegible] Horace der selbst von ihm als virtuous bezeichneten [illegible] Ein neuer Beweis, daß Carl II. das im französisch[illegible]haltene ernste Drama begünstigte. Dagegen w[illegible] Uebersetzung von Corneille's Heraclius, der auch [illegible]dovic Carell [illegible] war, in Lincoln [illegible]
Dryden's Sir M[illegible]
1668 Daven[illegible]
ridicule v[illegible]

puritan*) und Betterton's Amorous Widow nach Molière's George Dandin, 1671 Ravenscroft's The Citizen turned Gentleman or Mamamouchi nach Molière, 1673 Wycherley's Country wife, in welchem Motive aus Molière's Ecole des maris verarbeitet sind. Um diese Zeit tritt auch im ernsten Drama der französische Einfluß entschiedener hervor, um später aber wieder etwas nachzulassen, was bei Betrachtung der einzelnen hervorragenderen Dichter noch etwas weiter ausgeführt werden wird.

Bei dem durchaus höfischen Charakter, welchen das englische Drama in dieser Periode seiner Entwicklung gewann, kann es nicht Wunder nehmen, daß es zum guten Tone gehörte, sich darin zu versuchen, und wir daher einer Menge von Dilettanten zumeist aus den höheren Ständen, darunter nicht wenigen Frauen unter den dramatischen Dichtern begegnen. Doran (in seinen Annals of the English stage etc.) theilt die Bühnendichter der bis zum Ausgang des Jahrhunderts reichenden Periode in Schauspieler-Dichter, in Vornehme Dichter, die er auch Amateurs nannte, in Dichter von Beruf und in Dichterinnen ein. Zu ersteren rechnet er Betterton, Medbourne, Jevon, Mountfort, Carlile, Joseph Harris, George Powell, Doggett und Cowley Cibber; zu den Amateurs die Herzöge Buckingham und Newcastle, George Digby, Graf von Bristol, Wilmot, Graf von Rochester, den Grafen von Caryll, Lord Orrey, Viscount Falkland, Lord Lansdawn, genannt Granville, Sir Samuel Tuke, Sir William Killegrew, Sir Robert Stapylton, drei Howards: Edward, James und Robert, Sir Lodovic Carlell, Sir Francis Fane, Major Porter, Sir George Etherege und Sir Charles Sedley, Rhodes, Revet, Nevil Payne, Tom Rawlins, Saunders, Wilson, Higdon, Duffet, Gould, Peter Motteux, Charles Hopkins, Boyer; zu den Berufsautoren: Davenant, Dryden, Lee, Cowley, Shadwell, Flecknoe, Settle, Crowne, Ravenscroft, Wycherley, Otway, D'Urfey, Banks, Rymer, Tate, Brady, Southerne, Congreve, Cibber, Dilke, Vanbrugh, Gildon, Farguson, Dennis und Rowe; zu den Dichterinnen: Mrs. Philips, Mrs. Aphra Behn, Mrs. Manley, Mrs. Cockburne und die Schauspielerinnen Mrs. Pix und Mrs. Centlivre. Es läßt sich aber leicht erkennen, daß diese Eintheilung ihre

*) 1717 folgte eine Bearbeitung dieses Stücks von Cibber unter dem Titel The Non-Juror und 1768 Bickerstaffe's Hypocrite.

Unzuträglichkeit hat, daß der Begriff des Berufsdichters einzelne der übrigen Kathegorien nicht ausschließt, der Begriff der Amateurs sich mit dem der vornehmen Dichter nicht vollständig deckt und die Begriffe der Liebhaber und der Berufsdichter nicht streng auseinander zu halten sind. Ich will also hiervon ganz absehend die bedeutendsten Erscheinungen des ganzen Gebiets nach ihrer chronologischen Folge etwas näher in Betracht ziehen, wodurch es zugleich am Besten möglich sein wird, in Kürze ein Bild von der Entwicklung des Dramas der vorliegenden Periode zu geben.

Davenant und Killegrew gehören auch noch deshalb an die Spitze dieser Darstellung, weil sie als Gründer der neuen englischen Bühne nicht übergangen werden dürfen.

William Davenant*), der Sohn eines Weinhändlers, wurde Ende 1605/6 zu Oxford geboren. Eine Anecdote macht ihn sogar zu einem Sohne Shakespeare's, der an der schönen Wirthin der Crowne taverne ein allzubegehrliches Gefallen gefunden habe. William soll sich auf diese vermeintliche Ehre, welche ihn als den Erben des großen Dichtergenies erscheinen ließ, mit Preisgebung der mütterlichen Ehre sogar nicht wenig eingebildet haben. Er studirte in Lincoln's College, kam als Page in den Dienst der Herzogin Richmond, wodurch er später in den von Lord Brooke trat. Nach der Ermordung des letzteren zog er durch seine Gedichte und Schauspiele die Aufmerksamkeit von Endymion Porter und Henry Jermyns auf sich, zu denen er ebenso wie zu John Suckling ein freundschaftliches Verhältniß gewann. Dies brachte ihn in Verbindung mit dem Hof, an dem er nach Ben Jonson's Tode als Laureat und Hofpoet eine begünstigte Stellung einnahm. 1641 wurde er im Parlamente beschuldigt, die Armee zum Abfall verleitet zu haben. Er rettete sich durch die Flucht, kehrte aber bald nach England, zur Vertheidigung der Sache des Königs zurück. 1643 wurde er während der Belagerung von Gloucester für bewiesene Tapferkeit zum Ritter geschlagen. Der unglückliche Gang der Ereignisse nöthigte ihn aber bald auf's Neue, sein Vaterland zu verlassen. Er wendete sich nach Frankreich und schloß sich hier dem

*) The dramatic works of Sir W. Davenant, with memoir and notes. 5 vols. 1872. — Siehe über ihn auch die Abhandlung Elze's im Shakespearejahrbuch v. 1869, sowie Malone (a. a. O.) 343. — Ward, a. a. O. II. 359.

Prinzen von Wales und der Königin Mutter an. Hier begann er auch die epische Dichtung Gondibert, die später so viel Aufsehen erregte. Im Jahre 1650, mit einer Sendung nach Virginien betraut, gerieth er in englische Gefangenschaft. Er wurde zunächst nach der Insel Wight, dann nach dem Tower gebracht. Nach einer Ueberlieferung soll er sein Leben und seine Freiheit dem Edelmuthe zu danken gehabt haben, den er vor einiger Zeit gegen zwei in seine Hände gerathene Aldermen der Stadt York geübt hatte. Wahrscheinlicher ist, daß er sie der Verwendung Milton's geschuldet. Es muß ihm gelungen sein, sich hierauf in London einen gewissen Einfluß zu schaffen, um an die Wiederaufnahme des Theaters denken und hierzu von Cromwell die Erlaubniß erhalten zu können. Das ihm von Carl II. verliehene Theaterprivileg sollte er ungleich kürzere Zeit, als Killegrew genießen, da er bereits am 17. April 1668 verschied. Er liegt in der Westminsterabtei unweit der Ruhestätte Ben Jonson's begraben, zu dessen Epitaph: „O rare Ben Jonson!“ das seine: „O rare Sir William Davenant!“ das Pendant bildet.

Die älteren, vor der Restauration entstandenen dramatischen Dichtungen Davenant's nehmen wahrscheinlich nachstehende Reihenfolge ein: Alcoine, king of the Lombards nach einer Novelle Bandello's (gedr. 1629), später von ihm auch noch in Prosa beaebeitet; The cruel brother (gest. 1627, gedr. 1630); The just italian (gedr. 1630). In diesen drei Tragödien, von denen The cruel brother die schlechteste ist, spielen Wollust und Grausamkeit die hauptsächlichsten Rollen. Eine, allerdings nur ganz äußerliche, Nachahmung Webster's und Ford's ist dabei unverkennbar. Den Masken The temple of love und The triumphs of the prince d'Amour folgten die Lustspiele: The platonic lovers und The wits (1636), die zu ihrer Zeit sehr gefielen. Die Tragödie The unfortunate lovers näherte sich der Manier Fletcher's an und zwar in den pathetischen Stellen nicht ohne Glück. Auch The faire favourite, Distresses und das Lustspiel News of Plymouth gehören noch dieser Zeit an. Von den ersten Versuchen in Rutland house ist schon oben die Rede gewesen. The siege of Rhodos wurde von Davenant später auch noch zum wirklichen Schauspiel in zwei Theilen ausgearbeitet (1661). Auch sie sind wieder in Reimversen von ungleicher Länge geschrieben. Davenant legte hierdurch den Grund zu denjenigen Spielen, die man etwas später mit dem Namen von

heroic dramas bezeichnete. Eine Anlehnung an die Franzosen ist unverkennbar. 1662 erschien Davenant's Ueberarbeitung von Shakespeare's Measure for Measure unter dem Namen Law against Lovers. Motive aus Viel Lärm um Nichts, insbesondere die Figuren Benedict's und Beatrice's, sowie Musik und Gesang fanden Eingang darin. Auch zu diesen „Adaptions", wie man sie später genannt, gab dieser Dichter das Beispiel. Zu ihnen gehört noch das Drama The rivals, welches eine Ueberarbeitung der Fletcher'schen Two noble kinsmen ist. Es wurde 1664 mit großem Erfolge gegeben und 1668 gedruckt. In The play-house to be let, welches, wie es scheint, schon 1665 gegeben, aber erst 1673 gedruckt wurde, war der Versuch zu einer neuen Art dramatischer Unterhaltungen gemacht. Nach einem den ersten Act bildenden Vorspiel, welches Verhältnisse der Bühne und seines Theaters zum Gegenstand hatte, bringt der zweite Akt eine Bearbeitung von Molière's Cocu imaginaire, welches fingirter Weise von einer französischen Gesellschaft in gebrochenem Englisch dargestellt wird, der dritte und vierte Act aber die Darstellungen von Davenant's älteren musikalisch-declamatorisch-pantomimischen Unterhaltungen Sir Francis Drake und The cruelty of the Spaniards in Peru, während der letzte mit einer kurzen Tragödie, die Liebe Cäsar's und Antonius' zu Cleopatra behandelnd, schließt. Nur einen Monat vor dem Tode des Dichters erschien auch noch das schon früher erwähnte, halb in Prosa geschriebene Lustspiel The man's the master. Seine übrigen Stücke scheinen erst nach Davenant's Tode gegeben worden zu sein, zuerst die mit Dryden unternommene Bearbeitung des Tempest (1668). Sodann, wie es scheint 1672, sein zur Oper bearbeiter Macbeth, von dem Steevens sagt, daß fast jede Schönheit der Shakespeare'schen Dichtung verdorben oder unterdrückt worden sei. Anders lautet freilich Dryden's Urtheil über die Davenant'schen Bearbeitungen, der in seinem Vorworte zum Sturm von ihm sagt: „Er besaß eine so rasche Einbildungskraft, daß er mit Allem, was man ihm gab, sofort einen gefälligen, überraschenden Gedanken zu verbinden wußte, und diese raschen Einfälle waren, im Widerspruche mit einem alten lateinischen Sprichworte, nicht seine wenigst glücklichen. Ebenso schnell wie seine Phantasie war, waren ihre Erzeugnisse ungewöhnlich und neu. Er brauchte von keinem Andren zu borgen, denn seine Erfindungen waren so eigenthümlich, daß sie schwer aus dem Kopf eines Andren hätten hervorgehen können.

Seine Verbesserungen waren besonnen und einsichtsvoll. Auch war er gegen seine eigenen Arbeiten strenger als gegen die eines Andren und verwendete auf die Ausführung derselben doppelt die Arbeit und Mühe, die er zum Entwurfe gebraucht hatte." Verglichen mit den Dichtungen, besonders den Bearbeitungen Davenant's muß dieses Urtheil des oft so scharfsichtigen Dryden uns heute freilich sehr übertrieben erscheinen.

Thomas Killegrew, 1611 zu Henworth geboren, kam früh an den Hof, wo er zunächst als Page in den unmittelbaren Dienst Carl I. trat. Er scheint sich demselben besonders durch sein Temperament und seine heitere Laune empfohlen zu haben, da er den Beinamen The king's jester trug. Ein treuer Anhänger der Stuarts, schloß auch er sich dem Sohn seines früheren Gebieters während seines Exils in Paris an. 1651 wurde er von diesem mit einer Sendung nach Venedig betraut. Er benahm sich hier aber so schlecht, daß er die Stadt auf Befehl des hohen Raths verlassen mußte, worauf er sich längere Zeit in Italien herumtrieb, wo der größere Theil seiner dramatischen Arbeiten entstanden sein mag, da nur die beiden Tragicomödien The prisoners und Claricilla schon früher (1641) gedruckt wären, alle übrigen: The princess, The pilgrim, Cicilia and Clorinda (2 parts), Thomaso (2 parts) und The parson's wedding aber erst 1664 in einer Gesammtausgabe erschienen. Von all diesen Stücken scheinen nur Claracilla und The parson's wedding gespielt worden zu sein. Nach der Restauration erhielt Killegrew das Amt eines Groom of the bed-chamber und stand in so hoher Gunst bei dem König, daß sich verschiedene Anecdoten von dem Freimuthe erhalten haben, den er sich gegen diesen herausnehmen durfte. Es ist wiederholt in Zweifel gezogen worden, welcher von den Killegrews, er oder sein Bruder Henry das Patent zur Errichtung eines Theaters erhielt. Wenn es aber schon unwahrscheinlich ist, daß letzterer, der zwar auch ein Schauspiel: The conspiracy, jedoch schon um 1638 geschrieben hatte, nach der Restauration aber als Kaplan im Dienste des Herzogs von York stand und später Rector von Wheathamsted wurde, ein derartiges Amt übernommen haben könnte, so wird die Frage doch auch durch den Umstand entschieden, daß unmittelbar nach dem Tode Thomas Killegrew's, welcher am 19. März 1682 zu White-

hall erfolgte, die beiden Schauspielertruppen The king's servants und The duke of York's players zu einer einzigen vereinigt wurden.

Zu den Ersten, welche die neue Bühne mit Stücken versorgten, gehörte John Wilson. Von seinen Lebensschicksalen wissen wir nur, daß er von Geburt ein Schotte und später längere Zeit Secretär des Herzogs von York in England und hierauf Recorder von Londonderry war. Auch in Dublin verbrachte er mehrere Jahre, den Schluß seines Lebens aber in England, wo er 1696 zu London starb. Seine dramatischen Dichtungen scheinen fast alle vor seiner Uebersiedlung nach Irland geschrieben worden zu sein. Sein Andronicus Commenius war bereits 1664, The projectors waren 1665 im Drucke erschienen, The cheats schon vor 1663 gegeben worden. Nur Belphegor or the marriage with the devil gehört wahrscheinlich einer späteren Zeit an, da es erst am 13. October 1690 licensirt und im nächsten Jahre gedruckt wurde. Wilson hatte sich ganz nach Ben Jonson gebildet und besaß auch die hervorstechenden Eigenschaften desselben. The Cheats, welche sehr beliebt waren, sind eine überaus witzige Satire auf den Mißbrauch der Leichtgläubigkeit, die Figuren des astrologischen Charlatans Mopus und des dissentistischen Geistlichen Scruple sind trefflich gezeichnet. In The Projectors bildet die Sucht, auf außergewöhnlichem Wege schnell reich zu werden, den Gegenstand der Verspottung. Die vorzüglich durchgeführte Figur des Geizhalses Suckdry ist zum Theil dem Plautus entlehnt, die Scene des 3. Aktes, in welcher die Frauen ihre Rechte verfechten, erinnert an Aristophanes. In Andronicus Commenius lieferte die Geschichte schon einen so romantisch abenteuerlichen Stoff, daß es keiner weiteren Zuthat des Dichters bedurfte. Er hat sich streng an die Geschichte gehalten und in seinem Helden, sowie in Manuel Gestalten voll dramatischem Leben geschaffen. Der Stoff zu Belphegor ist einer Novelle Machiavelli's entnommen, in welcher es heißt: „Da es in der Hölle bemerkt wurde, daß die, welche hineinkamen, die Schuld immer ihren Weibern beimaßen, so kamen die Teufel überein, daß einer von ihnen die Gestalt eines Menschen annehmen und, allen menschlichen Bedingungen unterworfen, ein Weib freien und mit ihr 10 Jahre verheirathet sein sollte, um dann zurückzukehren und getreuen Bericht zu erstatten." Ein ähnliches Thema war schon mit großem Erfolge in Green, the collier of Croydon behandelt worden. Belphegor war weniger glücklich. —

Wilson's Arbeiten zeichnen sich durch männliche Kraft und geistige Gesundheit aus. Seine Stärke liegt in der Charakterführung, doch muß er wohl selbst nur eine niedrige Meinung von seinem Talente gehabt haben, um es der Bühne so bald ganz entziehen zu können.

Fast gleichzeitig mit ihm trat derjenige Dichter hervor, welcher das Drama der ganzen Epoche durch die Stellung, die er sich in der Literatur geschaffen, beherrschte. John Dryden*), am 9. August 1631 zu Oldwinkle bei Oundle in der Grafschaft Northampton, der Sohn des Erasmus Dryden, Esqr., in vermöglichen Verhältnissen geboren, erhielt seine Erziehung in Westminster, wo er bereits Proben seiner außergewöhnlichen Begabung ablegte. 1649 siedelte er nach Cambridge über, wo er 1653 den Grad eines Bachelor of Arts erwarb. Auf den Tod Cromwell's dichtete er 1658 die Heroic stanzas on the late Lord Protector und erregte damit großes Aufsehen. Nur zu bald sollte er aber mit erneuten Kundgebungen seines Talents auch das Schwankende seines Charakters offenbar werden lassen, indem er in seiner Astraea Redux die Rückkehr Carl II. ebenso dithyrambisch verherrlichte und auch die Krönung desselben mit dem Jubelgedichte, Panegyric to his Majesty on his coronation, feierte. Inzwischen wird man den allgemeinen Umschwung der Zeit zu berücksichtigen haben, der etwas so Fortreißendes hatte, daß nur eine starke Natur ihm zu widerstehen vermocht haben würde. Der Lohn sollte nicht ausbleiben. 1662 wurde Dryden zum Mitgliede der Royal society ernannt. Im nächsten Jahr begann er seine Laufbahn als Bühnendichter. Macaulay hat es wahrscheinlich zu machen gesucht, daß Dryden bei dem ihm mangelnden Talente, wohl nur durch die Aussicht auf Erwerb hierzu bestimmt worden sei, da keine Dichtungsgattung zu jener Zeit hierin so viel Chancen geboten habe. Allein die Beispiele, die er dafür anführt, gehören schon einer etwas späteren Zeit an.**) Ich glaube kaum, daß Davenant oder Killegrew damals, wo sie noch nicht einmal ihre neuen Häuser bezogen hatten, so große Opfer dafür zu bringen im Stande waren, und bin vielmehr überzeugt, daß Dryden

*) Walter Scott's edition of Dryden's works. — Samuel Johnson, lives of the most eminent poets. II. Lond. 1782. — Ward, a. a. O. II. 496. — Hettner, a. a. O. 3. Aufl. I. 84. — Taine, a. a. O. III. S. 42.

**) Das Honorar nämlich, das Otway (1676) für seinen Don Carlos, Shadwell (1688) für seinen Squire of Alsatia bezog.

sich auch hier mehr von dem Zuge und Tone der Zeit bestimmen ließ; zudem es, wenn man Form und Charakter seines ersten Stücks in Betracht zieht, nicht unwahrscheinlich ist, daß er es aus Gefälligkeit für Killegrew geschrieben habe, dessen Unternehmen er vielleicht durch dasselbe zu fördern gedachte. Es verdient wenigstens Beachtung, daß er es, trotz seines besonderen versificatorischen Talents, in Prosa geschrieben und, trotz seiner Neigung zum Heroischen, den Ton der niederen Posse gewählt hat. In der That giebt Dryden's Wild gallant Killegrew's Parson's wedding an Obscönität nichts nach. Obschon er damit dem Geschmack der Zeit zu entsprechen glaubte, wurde derselbe doch so wie dieser von einem Theile des Publikums wie der Kritik anfangs abgelehnt.

Sowohl dem Wild gallant (1663), wie dem ein Jahr später folgenden Lustspiel The rivals ladies, welches in Versen, zum Theil selbst in Reimen geschrieben ist, liegen spanische Stücke zu Grunde, die Dryden vielleicht nur aus französischen oder italienischen Bearbeitungen kannte. In der Widmung an Lord Orrery*) spricht er sich eingehend über die Bedeutung des Reims im Drama, insbesondere in der Tragödie aus. Ward schreibt dem Lord, ich weiß nicht mit welchem Rechte, das zweifelhafte Verdienst zu, dem englischen Drama den Reim wieder zurückgegeben zu haben, da sein frühestes Stück 1664 auf der Bühne erschien, Davenant, wie wir gesehen, den Reim aber schon in seinem Siege of Rhodos, der musikalischen Unterhaltung, wie dem Schauspiele, anwendete. Der Vortheile, welche der gereimte Vers vor

---

*) Roger Boyle, Earl of Orrery, 25. April 1621 geboren, ein bedeutender Staatsmann, der sich große Verdienste um die Restauration der Stuarts erworben und eine hohe Stellung in Irland bekleidete, widmete sich auch gelegentlich der dramatischen Poesie, wie Dryden sagt, nur, wenn er von der Gicht niedergeworfen und hierdurch den Geschäften entzogen wurde. Er hat 8 Dramen geschrieben (Henry V., 1664 aufgef., 1668 gedr.; **Mustapha**, 1665 aufgef., 1667 gedr.; The black Prince, 1667 aufgef., 1669 gedr.; Tryphon, 1668 aufgef., 1672 gedr.; Guzman, 1671 aufgef., 1693 gedr.; Herod, 1694 gedr.; **Mr. Anthony**, 1690 gedr. und Altemira, 1702 geschrieben), die sämmtlich 1739 gesammelt erschienen und zu der Gattung der sogen. heroischen Dramen gehören. Die großen Lebenserfahrungen und die seltene Menschenkenntniß dieses Mannes konnten für seine Dichtung nicht werthlos sein. Im Uebrigen liegen ihre Vorzüge aber nur in der Versification, da ihm die wirklichen Eigenschaften eines dramatischen Dichters, ja eines Dichters überhaupt abgingen.

dem Blankvers voraus habe, sollen nach Dryden so viele sein, daß es ihm an Zeit fehlte, sie alle zu nennen. Die wenigen, welche er namhaft macht, weisen aber auf das geringe Gefühl und Verständniß dieses Dichters für das eigentlich Dramatische hin. Ihm war nämlich der Reim besonders deswegen von so großem Werth, weil er das Gedächtniß beim Lernen unterstütze, weil er die Schönheit der Gegensätze des Dialogs hebe und endlich die Phantasie bei ihrer Thätigkeit binde, begrenze und regulire. Der Reim war, wie es scheint, das Erste, worin Dryden die Franzosen unmittelbar nachahmte. Er kommt auf die Bedeutung seiner Anwendung im Drama noch öfter zurück. Zunächst in der Widmung zu seinem Indian Emperor or the conquest of Mexico (1665), einer Fortsetzung der Indian Queen von Robert Howard*), die beide in gereimten Versen, dem jetzt als das heroische bezeichneten Versmaß, geschrieben sind. In noch ausführlicherer Weise geht er in dem Essay on dramatic poesy (1668) darauf ein, wo er, nach der darin beobachteten Methode, alles, was sich dafür und dawider sagen läßt, zusammenstellt. Das Endergebniß ist, das letzteres immer nur nicht die Unzweckmäßigkeit des Reimes, sondern die Unzulänglichkeit der Dichter beweise. Uebrigens fordert er ihn nur für die Tragödie und das heroische Drama und auch für dies nicht ausschließlich, da er daneben den Blankvers zulassen will. In dem seinem Conquest of Granada vorausgeschickten Essay: Of heroical plays (1670), faßt er seine Ansicht darüber nochmals zusammen: „Wer bei dem Blankverse stehen bleibt — heißt es hier — schlägt seine Wohnung zwischen zwei Wirthshäusern im freien Felde auf. Er verzichtet einerseits auf die Natürlichkeit, welche die Prosa darbietet, ohne doch andrerseits die letzte Vollendung der Kunst erreicht zu haben.“ Daß Shakespeare, Jonson und Fletcher trotz des Blankverses als höchste Muster gelten, ist ihm kein Gegenbeweis. Er weiß es ihnen vielmehr Dank, den Nachlebenden hierdurch etwas hinterlassen zu haben, worin

*) Sir Robert Howard (1626—1698) war der begabteste der drei damals für das Theater dichtenden Gentlemen dieses Namens. Seine Meinung von sich überstieg freilich sein Talent noch um Vieles, so daß er wiederholt der Verspottung anheimfiel, vor Allem in Buckingham's Rehearsal und in Shadwell's Impertinents. Selbst Dryden griff ihn wegen seiner Vorrede zu The duke of Lerma (1668) an. Von seinen sieben Stücken haben das gegen den Puritanismus gerichtete Lustspiel The committee und The Indian Queen viel Beifall gefunden.

diese sie noch übertreffen können. Insbesondere dem heroischen Drama soll jetzt nach ihm der Reim unentbehrlich sein. Da es, wie das heroische Epos, Liebe und Ehre in der phantasievollsten Weise darzustellen habe, so bedürfe es seiner, um die Sprache über die gewöhnliche Wirklichkeit zu erheben. Im Indian Emperor (1665), der sich eines außerordentlichen Erfolgs zu erfreuen hatte, erscheinen diese Ansichten bereits zur Anwendung gebracht. Doch wird den Forderungen der Franzosen in Bezug auf die Einheit des Orts hier noch nicht Rechnung getragen.

Auch in der nach dem Romane Artamène ou le grand Cyrus der Mad. de Scudéry verfaßten Tragicomödie Secret love or the married queen (1667) findet noch ein häufiger Scenenwechsel statt. Hier suchte Dryden zu zeigen, auf welche Weise eine charakteristische Anwendung vom Reimverse, Blankverse und der Prosa in einem und demselben Drama zu machen sei. Er, der in seinen Widmungen so oft den schamlosesten Schmeichler gemacht, spielt hier den Enthaltsamen, doch soll diese Enthaltsamkeit zuletzt nur auf eine um so derbere Schmeichelei hinauslaufen. Andere nähmen die Gelegenheit wahr, dem König ihre Arbeiten zu widmen. Er wage es nicht, obschon der König selbst dieses Drama als „sein Stück" zu bezeichnen geruht habe. Doch könne er es nun umsoweniger einem der Unterthanen desselben widmen, sondern halte es auch ohne Widmung demjenigen geweiht, dessen Stunden tagtäglich dem Wohl seines Volkes geweiht seien. (!) Das Stück ist auch dadurch merkwürdig, daß es auf acht Damenrollen nur drei Männerrollen enthält. Es steht hierin nicht allein. Man suchte ganz allgemein, die Damen so viel als möglich in's Spiel zu bringen. Sie erscheinen als der Mittelpunkt des ganzen Theaterinteresses. Daher auch die Geschmacklosigkeit, Stücke zuweilen nur von Damen spielen zu lassen. Dies geschah nicht nur mit Stücken von possenhaftem und frivolem Inhalt, um die Frivolität derselben noch stärker und pikanter hervortreten zu lassen, sondern auch mit ernsten Stücken im großen Styl, wie Philaster, was z. B. 1672—73 geschah. Mrs. Marshall sprach bei dieser Veranlassung den Prolog in Männerkleidern.

In demselben Jahre erschien der mit Davenant zusammengearbeitete Tempest und Sir Martin Marr-all or feigned innocence. Dryden hatte in letzterem des Herzogs von Newcastle Uebersetzung des Molière'schen Etourdi (1653) und Motive von Quinault's L'amour indiscret benutzt. Es scheint, daß er hauptsächlich für den Schau-

spieler Nokes geschrieben war, der die Titelrolle vortrefflich spielte. Auch der 1668 zur Aufführung gelangte Mock Astrologer ist nach französischen Vorbildern (dem Feint astrologue des jüngeren Corneille und dem Dépit amoureux von Molière) entstanden. Die Vorrede legt Verwahrung dagegen ein, daß man die Benutzung fremder Stücke selbst noch dann als literarischen Diebstahl betrachte, falls dieselben, wie hier, eine totale Umbildung im Geiste der englischen Bühne erfuhren. „Ich bin so eingebildet zu sagen — fährt er fort —, daß nichts, was ich entlehnte, verloren hat, sondern ich stets alle Mühe aufwendete, es zu höherer Ausbildung zu bringen; denn unser Theater ist unvergleichlich merkwürdiger in dem, was dem Drama zur Zierde gereicht, als das französische oder spanische." Eine Bemerkung, die freilich in dem entschiedensten Widerspruche mit den Urtheilen der späteren und heutigen Kritik steht, welche gefunden, daß vielmehr fast alle Adaptionen der englischen Bühne jener Zeit, die Dryden's nicht ausgenommen, lediglich als Vergröberungen und Herabziehungen der Urbilder erscheinen. Dies hängt mit dem ethischen Charakter und den ästhetischen Anschauungen der damals für sie arbeitenden Schriftsteller zusammen, besonders mit ihrem Begriffe vom Wesen des Lustspiels. Dryden selbst klagt in dem Vorworte zum Mock Astrologer über die Gesunkenheit des letzteren in England, aber er schreibt dies keineswegs der Unsittlichkeit desselben, sondern nur der Neigung zur Karikatur und Grimasse zu, die er theils auf die Nachahmung der französischen Stücke, theils auf den Mangel an ächtem Humor zurückführt, wovon er selbst den, nach ihm, vorzüglichsten englischen Lustspieldichter, Ben Jonson, nicht freisprechen kann. Gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit vertheidigt er es dagegen durch den Hinweis auf das Lustspiel der übrigen Völker. Er verwirft die Forderung, daß im Lustspiele die Tugend zu belohnen, das Laster zu bestrafen und dieses nur verächtlich, nicht aber belustigend darzustellen sei. Dies will er in beschränkter Weise nur für die Tragödie gelten lassen, die es mit der Darstellung furchtbarer Verbrechen zu thun habe. Sie habe den Zweck, zu unterrichten, die Comödie wolle nur unterhalten und belustigen. Ihr genüge es, das Laster, das mehr Thorheit als Verbrechen hier sei, lächerlich zu machen. — Dryden übersieht nur, daß gerade hierin die meisten Lustspieldichter der Zeit fehlten, daß sie durchaus nicht die Thorheit, sondern das sittlich Verwerfliche, Strafbare zum Gegenstand ihrer Darstellung machten und diese Dar-

stellung hierdurch frivol wurde. Er meinte es sicher so ernst mit der Kunst, als es ihm bei seinem Charakter möglich war, der ihn noch immer zu den sittlicheren Bühnendichtern stellt. Was aber konnte selbst noch von ihm erwartet werden, der die ausschweifendsten, sittenlosesten Männer der Zeit, einen Rochester und Sedley, nicht nur zu seinen Freunden zählte, sondern sie auch öffentlich pries, der jenen in der Widmung zu seiner Marriage à la mode als das Muster der feinen Lebensart und der Zuverlässigkeit des Charakters, diesen in der Widmung zu Love in a nunnery wegen seines natürlichen Adels und Wohlwollens lobte und mit Tibull verglich, ja der es sich in seiner Apology for heroic plays and poetic licence (1674) zum Stolze und Ruhme anrechnete, mit dem verrufensten aller Lustspieldichter der Zeit, mit Wycherly, durch Freundschaft verbunden zu sein. Es ist kein Zweifel, daß diese Dichter alle an der cynischen und leichtfertigen Behandlung des Unsittlichen und Obscönen keinen Anstoß nahmen, daß sie darauf als auf ein Recht des Lustspieldichters bestanden und jeden dagegen erhobenen Einwand zurückwiesen. Es war im Grunde nur die äußerste Consequenz der ästhetischen Theorie, welche erklärte, daß der komische Dichter die moralische Häßlichkeit, die Laster der Menschen und Zeit in einer ergötzlichen Weise zur Darstellung zu bringen habe. Wie hoch erhebt sich auch in dieser Beziehung Shakespeare über alle seine Vorgänger und unmittelbaren Nachfolger, z. B. in einem Stücke wie Was ihr wollt, für welches das Zeitalter Dryden's freilich so wenig Verständniß hatte, daß Pepys ein herabsetzendes Verdict über dasselbe aussprechen konnte.

Dryden betrachtete damals das englische Drama dem französischen zwar noch weit überlegen, sein Essay on dramatic poesy, das Beste, was er über das Drama geschrieben und was zu jener Zeit wohl überhaupt über das Drama geschrieben worden ist, läßt aber deutlich erkennen, daß man mit dem Drama der übrigen Völker neuerer Zeit*), insbesondere mit dem der Franzosen und ihren Theorien, vor allem mit denjenigen Corneille's nicht nur auf's genaueste bekannt war, sondern auch verschiedene Geschmacksrichtungen nebeneinander herliefen, von denen die eine den Alten, die andere den Neueren, jene den französischen

*) Eine spanische Schauspielergesellschaft hatte, wie Dryden sagt, London kürzlich die Calderon'schen Dramen vorgeführt.

Dramen, diese den englischen den Vorzug gab. Er personificirte dieselben in seinem dialogisch behandelten Essay durch die Personen Neander's, Crites', Eugenius' und Lisidejus', in denen man ihn selbst, Sir Robert Howard, Lord Buckhurst und Sir Charles Sedley hat erkennen wollen. Die Vorzüge und Nachtheile einer jeden dieser Ansichten waren auf's objectivste in's Licht gestellt. Neander behält aber schließlich das Wort, indem er dem englischen Drama einen größeren Reichthum an Phantasie und eben darum auch eine größere Kunst zuspricht.

Schon in dem 1669 erschienenen Tyrannic Love or the royal martyr ist Dryden jedoch dem Corneille'schen Drama näher getreten. Dieses Stück ist ganz in gereimten Versen geschrieben, was ihm einen rhetorischen, ja sentenziösen Charakter verliehen hat, da sich die zwei Reimzeilen nicht selten zu einem sentenziösen Ausspruch verbinden und abrunden. Der Dichter, der sich von Massinger's Virgin martyr beeinflussen ließ, erklärt, bewußtermaßen einen lehrhaften Zweck damit verfolgt zu haben, um einigen hochgestellten Personen gefällig zu sein; doch sei er auch selbst zu der Einsicht gekommen, daß es nicht nur der Geistlichkeit zu überlassen sei, der Frömmigkeit ein Beispiel zu geben, sondern die Poesie hierzu ebenso sehr ein Recht, wie eine Verpflichtung habe. Nichtsdestoweniger war diesem Stücke, welches das Märtyrerthum der heiligen Catharina behandelt, der Vorwurf der Profanirung und Irreligiosität zu Theil geworden. Dryden vertheidigt sich dagegen und in der Hauptsache mit Recht. Die affectirte Dunkelheit der Ausdrucksweise, deren er sich darin befleißigt hatte, um tiefsinnig zu erscheinen, zog ihn aber im Einzelnen auch noch den Vorwurf der Hohlheit zu.

1670 folgte The conquest of Granada in zwei Theilen, deren Stoff dem Roman Almaside der Demois. de Scudéry entnommen ist, Dryden glaubte darin das heroische Drama nach Corneille'schem Muster auf seine Höhe gebracht zu haben. Zum ersten Male hatte er den Scenenwechsel völlig vermieden, dagegen von Gesang, Tanz und Musik wieder eine beschränkte Anwendung gemacht, sich aber in dem Streben nach Erhabenheit und nach dem Wunderbaren durch Verstiegenheit, Bombast und Geschmacklosigkeit so viele Blößen gegeben, daß es dem Herzog von Buckingham leicht werden mußte, darauf eine

Satire zu schreiben, wozu die anmaßende Haltung des Dichters*) und der Beifall, welchen er fand, noch überdies aufforderte.

Das frivole Lustspiel The marriage à la mode (1672) war das erste Stück, welches dem Gelächter folgte, das von Buckingham's Rehearsal (auf den ich später zurückkomme) erregt worden war. Es ist Rochester gewidmet, der ebenfalls eine feindliche Stellung gegen ihn eingenommen und Crowne zu begünstigen begonnen hatte. Er hoffte sich ihn durch Schmeichelei zurückzugewinnen, wie es scheint, aber ohne Erfolg. Das gleichzeitig erschienene Lustspiel Assignation or love in a nunnery erfuhr in seiner Anstößigkeit eine Ablehnung. Das folgende Jahr brachte Amboyna or the cruelties of the Dutch to the English merchants. Es ist der Zeitgeschichte entnommen und gehört zu den Stücken mit politischer Tendenz, die später so sehr in Aufnahme kommen sollten und bei der Abhängigkeit der Theater vom Hof fast immer im Sinne der königlichen Partei geschrieben waren die den Hauptbestandtheil des Theaterpublikums bildete. The state of Innocence and fall of men (1675), von Dryden als Oper bezeichnet, entzog sich durch den dem Milton'schen Paradise lost entnommenen Stoff der Darstellung auf der Bühne, es kam nie zur Aufführung. Der gleichzeitige Aureng-Zebe aber darf als der letzte Versuch Dryden's im heroischen Drama betrachtet werden. Er war bühnenmüde, als er es schrieb. Die letzten Jahre hatten ihm schlimme Erfahrungen gebracht. Doch war dies nur eine vorübergehende Mißstimmung. Schon drei Jahre später (1678) trat er wieder mit seinem All for love or the world will be lost hervor, in welchem er gewissermaßen mit Shakespeare zu wetteifern wagte. Es behandelt den Stoff von Antonius und Cleopatra. Vom Standpunkt der neuen Bühne ließ sich mit Recht gegen das Shakespeare'sche Stück Manches einwenden. Auch hatte Dryden all seine Kraft zusammen genommen. Während er, wie er sagt, in seinen früheren Arbeiten immer nur dem Publi-

---

*) So heißt es z. B. in dem Epiloge des Stücks:

> If love and honour now are higher rais'd,
> 'Tis not the poet but the age is prais'd.
> Wits now arriv'd to a more high degree,
> Our native language more refin'd and free,
> Our ladies and our men now speak more wit
> In Conversation, than then poets did.

kum zu gefallen gestrebt, suchte er hier, sich selber genug zu thun. Es ist das beste Stück, das er geschrieben, und die von ihm selbst hervorgehobene Scene zwischen Antonius und Ventidius wirklich bedeutend. Dryden hatte sich in diesem Stück vom Reim wieder losgesagt, um Shakespeare näher zu treten. Er fand jetzt die Muster der Alten, denen die Franzosen gefolgt, in ihrer Regelmäßigkeit doch wieder zu klein, um der englischen Bühne genügen zu können. Auch die Einheit des Orts war wieder aufgegeben, selbst noch im einzelnen Acte; ja Dryden glaubte sogar, daß es das englische Drama in noch gesteigerterem Maße verlange. In der That ist der Scenenwechsel gegen Shakespeare ein sparsamer.

Den Einwürfen, welche man gegen das Stück in Bezug auf Indecenz erhoben, macht er das Zugeständniß, daß es allerdings gewisse Handlungen gebe, die, so natürlich sie seien, doch nicht dargestellt werden dürften und allzu grobe Obscönitäten auf der Bühne auch in Worten vermieden werden sollten. Der dichterische Ausdruck müsse eine Art anständiger Bekleidung unserer Gedanken sein, wie es Hosen und Unterröcke für unsere Glieder sind. Doch dürfe man hierin nicht zu weit gehen, wenn man nicht in Affectation und Ziererei verfallen wolle. Er erinnert dabei an eine Bemerkung Montaigne's, welcher sagte: „Wir sind jetzt nichts mehr als eitel Ceremonie geworden. Die Form beherrscht uns in dem Umfange, daß wir darüber das Wesen der Sache verlieren Wir halten uns an die Aeste an und lassen Wurzel und Stamm dabei fahren. Wir haben den Damen zu erröthen gelehrt, wenn sie von dem nur sprechen hören, was sie sich doch auszuüben nicht scheuen. Wir wagen es nicht mehr unsere Glieder zu nennen, zögern aber nicht den ausschweifendsten Gebrauch von ihnen zu machen. Der Anstand verbietet uns, erlaubte und natürliche Dinge mit Namen zu nennen; und wir folgen ihm auch. Die Vernunft verbietet uns, unrechte und schlechte Dinge zu thun, aber niemand glaubt ihren Worten." Dies klingt alles sehr wahr und sehr richtig und beweist auf's Neue, wie sehr die Dichter bei ihrer brutalen und unzüchtigen Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse und der Sittenlosigkeit im Rechte zu sein glaubten. Sie legten es aber auf eine ganz irrige und verderbliche Weise aus, indem sie Natürlichkeit und Wahrheitsliebe mit Frechheit und Zügellosigkeit verwechselten und diese mit jenen bemäntelten.

Das Jahr 1679 brachte das satirische Lustspiel The kind keeper or Mr. Limberham, welches der beredteste Beweis dafür ist. Dryden hat Etherege, Wycherly und Aphra Behn darin noch zu überbieten gesucht. Es wurde, angeblich seiner Unzüchtigkeit wegen, nach der dritten Aufführung unterdrückt. Langbaine, der es für das beste Lustspiel der Zeit erklärt, behauptet dagegen, daß es nur geschehen sei, weil die Satire zu einflußreiche Leute getroffen habe. Dryden selbst giebt als Grund dafür an: es habe von dem Laster, das es zu geißeln beabsichtigte, allzuviel ausgesagt. Er verwahrt sich jedoch gegen die Behauptung, daß die Satire persönlich gewesen sei. Man glaubte nämlich in der Figur des Limberham Züge von Lawderdale und Shaftesbury zu erkennen. Für das Studium der Sittengeschichte der Zeit ist es noch heute von Interesse, so verwerflich es auch vom ästhetischen Standpunkt erscheint.

Oedipus, mit Lee zusammen gedichtet, welcher im nächsten Jahre erschien, beruht auf den Darstellungen des Sophokles und des Seneca. Er ist von den englischen Beurtheilern meist überschätzt worden. Hier ist zwar der Sceneuwechsel im einzelnen Acte vermieden, doch wird dem Auge nicht nur durch die Verschiedenheit der Decoration der einzelnen Acte, sondern auch durch Geistererscheinungen, Wegziehen von Vorhängen, überraschende Ausblicke und durch Aufzüge Genüge geschafft. Auch Musik und Gesang haben Aufnahme gefunden. Bis auf die Gesänge ist der Reim auch hier wieder aufgegeben. Man glaubt, daß Dryden den 1. und 3. Act, Lee das Uebrige geschrieben habe.*)

Zu Troilus and Cressida or truth found too late (1679 in das Stationer's Book eingetragen), einer freien Bearbeitung des Shakespeare-schen gleichnamigen Stückes, welches Dryden für eine noch unreife Jugendarbeit des Dichters hielt, wurde er durch den Wunsch bestimmt, „die trefflichen Gedanken und bewunderungswürdigen Züge zu retten,

*) Dieses Stück scheint Veranlassung zu einem Streite mit dem Royal Theatre gegeben zu haben, gegen welches sich Dryden verpflichtet gehabt haben soll, für einen bestimmten Antheil an den Einnahmen jährlich drei Stücke zu liefern. Dryden ließ nämlich das vorliegende Stück, vielleicht weil Lee Mitarbeiter daran war, von der Truppe des Herzogs von York darstellen, die seit 1671 ihr neues Theater in Dorset Garden bezogen hatte. Indessen wurden von dieser auch schon The tempest, Sir Martin Mar-all und Limberham gegeben, was später auch noch mit Troilus and Cressida und The spanish friar geschah.

die unter einem Haufen von Kehricht (rubbish) darin verschüttet lägen"; was fast wie ein Urtheil aus Voltaire's Munde klingt. Die Engländer haben daher wenig Ursache, sich über diesen zu beschweren, der das, was ihr vielbewunderter Dryden schon vor ihm von einem Stücke gesagt, nur auf alle Stücke des Dichters ausdehnte. Die Aenderungen mußten hiernach sehr große sein. Zu der letzten Scene des dritten Acts, zwischen Hector und Troilus, die von Langbaine für ein Meisterstück erklärt wurde, soll Betterton die Anregung und Idee gegeben haben; sie ist jedoch ganz in dem schwächlichen Geiste Dryden's. Dies gilt auch von dem Schlusse des Stücks, der ein völlig anderer geworden. Cressida wird nämlich nicht untreu, sondern giebt sich nur auf Calchas' Rath den Schein, als ob sie die Liebe des Diomedes erwidere. Troilus vertraut diesem Schein. Cressida tödtet sich, angeblich um ihre Unschuld zu erweisen, thatsächlich aber, um dem Dichter zu einem unglücklichen Schluß zu verhelfen, dem alles Tragische fehlt. Troilus tödtet hierauf den Diomedes, worauf er selbst von Achilles erschlagen wird. Aller Aufwand von Fleiß und dem, was Dryden für Kunst galt, sollte nur dazu dienen, den tiefen Abstand zu zeigen, der zwischen ihm und Shakespeare besteht. Er war nicht fähig, die Intentionen dieses Geistes in ihrer Tiefe zu fassen. Er hielt sich immer nur an die Oberfläche der Erscheinungen.

Auch diesem Stücke schickte er wieder einen kritischen Aufsatz: The grounds of critisicm in tragedy voran. Obschon er darin eine Theorie der Tragödie aufstellen wollte, kommt es über einen überaus schwankenden Begriff nicht hinaus. Doch scheint er sich jetzt wieder bestimmter für die drei Einheiten der Franzosen, besonders für die Einheit oder vielmehr Einerleiheit der Handlung erklärt zu haben. Terenz — heißt es nämlich — habe die doppelte Handlung eingeführt, doch so, daß beide denselben Charakter gehabt, d. i. beide heiter gewesen seien. Wogegen die Engländer komische und ernste Handlungen miteinander verknüpft hätten, was er nicht billigt. Daher er auch nicht mehr für eine unbedingte Nachahmung Shakespeare's und Fletcher's ist. Obschon er beide noch immer sehr hochstellt, erklärt er in Uebereinstimmung mit Rymer jetzt doch ihre Pläne und ihre Motivirungen für mangel- und fehlerhaft. Den Unterschied beider aber findet er darin, daß Shakespeare mehr darauf ausgegangen sei, Schrecken (terror), Fletcher dagegen Mitleid (compassion) hervorzurufen. Mit

diesen theoretischen Auslassungen steht die vorliegende Dichtung in großem Widerspruch. Denn nicht nur ist der Scenenwechsel im Act darin wieder aufgenommen, sondern es wechseln auch ernste mit komischen Scenen und in Folge dessen auch Vers und Prosa, was in dem nächsten Stücke, The Spanish friar (1681), ebenfalls wieder festgehalten ist.

Inzwischen war die politische Erregung durch die Unfähigkeit, das Schwanken, die Uebergriffe der Regierung stärker hervorgetreten. Schon die Heirath des Königs mit einer Katholikin, der Prinzessin Katharina von Portugal, hatte Mißtrauen erregt, der Verkauf der Festung Dünkirchen und der schmähliche Ausgang des unpopulären Kriegs mit den Holländern das Nationalgefühl aber auf's Tiefste verletzt. Die puritanische Partei erhob wieder dreister das Haupt. Doch auch die Royalisten, ja selbst das Cavalier-Parlament wurden von diesem Geiste ergriffen und zerfielen in Parteien. Es erhob sich ein Sturm, der sich zwar wieder legte, nachdem Clarendon zum Opfer gefallen war und Carl II. durch eine Scheinallianz mit Holland und Schweden denselben beschwichtigt hatte, der aber jeden Augenblick wieder hervorbrechen konnte. Und hierzu bereitete der König selbst die Gelegenheit vor, indem er heimlich die Interessen und die Würde des Staats an Frankreich verkaufte, nur um die anglikanische Kirche zu Gunsten des Katholicismus und die Freiheiten der Nation zu Gunsten seiner Unbeschränktheit im Innern zu stürzen und zu unterdrücken. Dies war der Sinn des im Jahre 1670 abgeschlossenen geheimen Vertrags von Dover. So geheim derselbe auch gehalten wurde, so vorsichtig Carl II. auf Rath Ludwigs XIV. in der Sache verfuhr, so mußten die damit verbundenen Absichten doch in dem Maße hervortreten, als man sie zur Ausführung zu bringen suchte. Die Duldungserklärung, welche der König erließ, führte alle patriotischen und freisinnigen Parteien zusammen. Das Parlament erzwang nicht nur die Rücknahme derselben, sondern auch ein Gesetz, welches alle Katholiken vom Staatsdienste ausschloß. Der König appellirte an's Volk. Die Parteien der Whigs und der Tories entstanden. Mit ihnen ein Kampf, der mit abwechselndem Glück und mit allen Mitteln des Parteigeistes, Corruption der Justiz, Denunciantenwesen und Justizmorden, geführt wurde.

Dryden stand auf der Seite der Tories und widmete sein Talent

ihrem Dienste. 1681 trat er mit seinem Absalon und Achitophel, einer satirischen, gegen die Partei des Herzogs von Monmouth und Shaftesbury gerichteten Dichtung hervor, welche großes Aufsehen erregte und der ein zweiter Theil von Tate folgte, dem Dryden gleichfalls nicht fremd war. Unmittelbar darauf veröffentlichte er einen noch heftigeren Angriff auf die Whigpartei unter dem Titel Medal, Satire against sedition, die schon den Charakter einer Denunciation hatte.

Wie wenig Dryden aber noch damals mit den geheimsten Absichten Carls II. vertraut war, beweist die schon angeführte Tragicomödie The Spanish friar, beweist die 1682 von ihm veröffentlichte Streitschrift Religio Laici, da beide für die anglikanische Kirche gegen die Dissenters und Papisten eintraten. Noch in demselben Jahre muß sich aber hierin ein Umschwung in ihm vollzogen haben, da er noch innerhalb desselben in seinem Duke of Guise die Sache des Herzogs von York verfocht, die allgemein für die des Katholicismus angesehen wurde und angesehen werden mußte. Doch vermied er noch jede Erklärung hierüber, vielmehr spricht sich stellenweise darin, wie auch schon in The Spanish friar, sogar eine gewisse Verachtung der Religion und Priester aus*).

Es waren nicht die einzigen politisch gefärbten Stücke, die damals auf der Londoner Bühne erschienen. Nur einige seien davon hervorgehoben: Sir Barnaby Whig von D'Urfey; The city heiress von Aphra Behn; The princess of Cleve; The loyal brother von Southern; Venice preserved von Otway; The royalist von D'Urfey; The Round heads von Aphra Behn; The City politics und The English friar von Crowne. Auch Dryden's Oper Albion and Albanius (1685), welche Carl II. und Jacob II. verherrlichte, gehört mit hierher. Es war natürlich, daß, so lange die Tories am Ruder waren, diese Stücke immer in ihrem Geiste gehalten waren. Die Whigs begnügten sich mit dem Zischen. Auch als an sie die Reihe zu herrschen kam, machten

*) Es sind Nachklänge seiner früheren Anschauungsweise. Eine der stärksten Stellen seiner religiösen Libertinage ist folgende aus dem Mock astrologer:

> Is not love without a priest and altars?
> The temples are unanimate and know not
> What vows are made in them; the priest stands ready
> For his hire and cares not what hearts he couples.
> Love alone is marriage!

sie nur selten von der Bühne Gebrauch, um ihre Gegner anzugreifen oder zu demüthigen. Besonders bemächtigte sich der Parteigeist aber der Prologe und Epiloge, die damals eine so große Rolle spielten, daß es Dichter, wie Haines, und Schauspieler, wie Nelly Gwyn gab, die wesentlich durch sie einen Ruf hatten. Sie spielten damals überhaupt eine große Rolle in den Theatern, und da sie sich oft auf Verhältnisse der Bühne, öffentliche und private Angelegenheiten, auf die Sitten und politischen Zustände der Zeit bezogen, so hat man sie wohl der Parabase der alten attischen Comödie verglichen. Auch an Obscönitäten waren dieselben sehr reich, in welchem Falle man sie der drastischeren Wirkung wegen gern jungen, pikanten Schauspielerinnen in den Mund legte. Dryden zeichnete sich auch in diesen Dichtungen aus.

Er hatte, wie wir gesehen, sich schon in verschiedener Weise in die Gunst des neuen Königs zu setzen gesucht*). Es schien ihm aber doch nöthig, um seiner Sache sicher zu sein, auch vor dem letzten Schritte nicht zurückzuschrecken, sondern dem Beispiele Jacob's zu folgen und sich offen für den Katholicismus zu erklären. Nach den Angriffen, die Dryden sich nur wenige Jahre früher auf diesen erlaubte, ist es kaum zulässig, seinen Uebertritt auf andere Beweggründe zurückzuführen. Die Jahresrente von £ 100, die ihm der König aussetzte, will ich jedoch lieber auf sein berühmtes zur Verherrlichung des katholischen Glaubens verfaßtes Gedicht The hind and the panther (1687) setzen, welches die Parodie The city mouse and country mouse nach sich zog. Dryden sollte die errungenen Vortheile nicht lange genießen. Er war in diesem Falle nicht wie der Goethe'sche Oranien so klug gewesen, nicht klug zu sein. Schon 1688 war es mit dem grausamen Regimente Jacobs II. zu Ende. Dryden's Laureat und sein Jahres-

*) Was, wie das Vorwort zu The Spanish friar beweist, nicht ohne Kampf geschah: It has been a confessor and was almost a Martyr for the Royal cause. But having stood two tryals from its enemies, one before it was acted (die Aufführung wurde zu hintertreiben gesucht) another in the representation and having acquitted in both, 'tis now to stand the public censure in the reading. We only expected bare justice in the permission to have it acted and that we had after a severe and long examination. — — In the representation itself it was persecuted with so notorious a malice by one side, that it procur'd us the partiality of the other."

gehalt gingen auf den Whigistischen Dichter Shadwell über, den Dryden durch seine Satire Flecknoe zu vernichten gedacht hatte. Mehr als je auf die Gunst des Publikums, weil auf die Honorare der Bühne angewiesen, suchte er sich auch in die neuen Verhältnisse wieder zu schmiegen. Sein Prolog zu Don Sebastian, king of Portugal (1790) wendet sich an die Großmuth des Siegers:

> **The British nation is too brave to show**
> **Ignoble vengeance on a vanquish'd foe —**

ein Gefühl, das er doch selbst so wenig gezeigt hatte. Auch fehlt es dem Stücke nicht an zeitgemäßen demokratisch gefärbten Tiraden. Es folgten noch die Bearbeitung des Amphitryon (1690) und die Tragödien Cleomenes, a Spartan hero und The love tryumphant (1693), womit sich der Dichter kluger Weise von der Bühne verabschiedete, denn seine Erfindungskraft schien erschöpft. Er wendete sich nun hauptsächlich der Uebersetzungskunst zu, in der er Vorzügliches leistete. Sein letztes Werk sind die Fables, ancient and modern (1700), sie enthalten unter den Originalstücken auch seine später von Händel komponirte Ode Alexander's feast or the power of music (von Rammler 1770 in's Deutsche übersetzt). Er starb am 1. Mai 1700. Trotz seiner politischen Vergangenheit ehrte man den Dichter im Tode ganz nach dem Ruhme, den er in seiner besten Zeit im Leben genoß. Er wurde in der Westminsterabtei mit großem Pompe begraben. Seine Gegner fanden ein Jahr später Entschädigung in einer Satire A description of Mr. Dryden's funeral (1701).

Bei all seiner Charakterlosigkeit als Mensch, wie als Dichter, übte Dryden doch einen ungeheuren Einfluß auf den Geschmack und die Literatur seiner Zeit aus. Dies war nur möglich, weil diese selbst so charakterlos war. Nicht nur seine Einleitungen und Vorreden wurden mit gläubigem Ohre aufgenommen, auch seine gelegentlichen mündlichen kritischen und theoretischen Auslassungen galten für Orakelsprüche. Es war besonders in Will's Coffeehouse, wo er einen festen Sitz, im Winter am Kamin, im Sommer auf dem Balcon des Hauses hatte, wo ihnen andächtig gelauscht wurde. Das Anathem, welches fast am Schluß seines Lebens Jeremias Collier gegen die Bühne und Bühnendichter und ihre Unzüchtigkeit schleuderte, war auch gegen ihn gerichtet. Er gestand in seinem Prologe zu Fletcher's Pilgrim auch

zu, gegen die Sittlichkeit verstoßen zu haben, machte nun aber dafür die Sittenlosigkeit des Hofes, welcher er doch so lange geschmeichelt, verantwortlich. Lange vor Collier jedoch hatte sein Gewissen ihm gelegentlich dasselbe gesagt.*) Die Versuchung, der leichtfertigen tonangebenden Gesellschaft zu gefallen, war aber größer. Noch in seinem Amphitryon klingt der alte unzüchtige Ton weiter fort, und nach seiner Absetzung vom Laureate erschien ihm Congreve als der einzige Mann, der statt seiner des Lorbeers würdig gewesen wäre:

Oh that your braws my laurel had sustain'd
Well had J been deposed if you had reign'd!
The father had descended for the son,
For only you are lineal to the throne.

Ja er stellte ihn hier (in den Widmungsgedichten zum Double-Dealer) sogar auf eine Linie mit Shakespeare

This is your portion, this your native share.
Heaven, that but once was prodigal before,
To Shakespeare gave as much; he could not give him more.

Congreve hat daher auch wieder von Dryden ein anmuthenderes Bild entworfen, als es der heutige Geschichtsschreiber zu thun vermag. Er nennt ihn human, bescheiden, mitfühlend, versöhnlich und wohlwollend; er rühmt sein ausgebreitetes Wissen, sein nie versagendes Gedächtniß, seine quellende Unterhaltung. Mild in der Beurtheilung der Werke Anderer, sei er immer zugänglich für berechtigten Tadel der eigenen gewesen.

*) Dies beweist die 1686 erschienene Ode: To the pious memory of Mrs. Anne Killegrew:

O gracious God! how far have we
Profaned thy heavenly gift of poesy!
Made prostitute and profligate the muse
Debused to each obscene and impious use,
Whose harmony was first ordained above
For tongues of angels and for hymns of love!
Oh wretched we! why were we hurried down
This lubric and adulterate age
Nay added for pollutions of our own
To increase the steaming ordures of the stage.
What can we say to excuse our second fall?

Der gegensätzliche Charakter, welchen in diesem Zeitraum das ernste Drama im Verhältniß zu dem Lustspiel gewann, erklärt es auch, daß beide in der Production sich mehr und mehr von einander absonderten und einzelne Schriftsteller hervortraten, welche entweder nur das eine oder das andere pflegten. Zu ihnen gehört auf dem Gebiete des Lustspiels George Etherege*), geb. um 1636, gest. um 1694. Er hat das traurige Verdienst mit seinen drei Lustspielen The comical revenge or love in a tub (1664) halb in Reimversen, halb in Prosa, She wou'd, if she cou'd (1668) und The man of mode or Sir Fopling Flutter (1676) derjenige gewesen zu sein, welcher die frivole, unzüchtige Sittencomödie wieder in die Mode gebracht. Er galt als das Muster eines Gentleman, was freilich auf wenig mehr als einen Roué und Libertin hinauslief, da er dem Kreise des Herzogs von Buckingham, des Lord Rochester und des Charles Sedley**) angehörte, von denen besonders letzterer brutale Schamlosigkeit der Sitten und Genialität des Lasters mit einer gewissen Bildung des Geistes und mit Eleganz der Erscheinung zu verbinden verstand. Etherege hatte demnach volle Gegenheit, die Sittenverderbniß der Zeit zu studiren, auch besaß er genügendes Talent, das Abstoßende auf eine gefällige Weise zur Darstellung zu bringen. Dryden rühmte noch nach seinem

*) The works of Sir George Etherege 1735. — Biographia dramatica. — Doran, a. a. O. — Ward, a. a. O.

**) Charles Sedley (1639—1701) hat ebenfalls mehrere Stücke, Lustspiele und Tragödien geschrieben, von denen das erste The mulberry Garden (1668) noch am meisten gefiel. Hier soll seiner nur zur Charakterisirung des damaligen Lebens der höheren Stände gedacht werden. Dieser Liebling der vornehmen Damen entblödete sich nämlich nicht, 1663 mit mehreren seines Gelichters im angetrunkenen Zustand sich öffentlich ganz zu entkleiden und durch die obscönsten Bewegungen einen Auflauf zu veranlassen und den Pöbel dabei in schamlosester Weise zu belustigen und zu insultiren. Sir Charles wurde in Verhaft genommen und vor Gericht gestellt, auch in eine Geldstrafe verurtheilt, wobei er sagte, daß er nicht geglaubt habe, der Erste zu sein, der zahlen müsse, for easing himself a posteriori. In späteren Jahren spielte er zum Nachtheile des Königthums eine große Rolle im Parlament. Jacob II. hatte als Herzog von York Sedley's Tochter zu seiner Concubine und sich diesen dadurch zum unversöhnlichen Feinde gemacht, so daß derselbe einst sagte: Ich hasse die Undankbarkeit. Der König hat meine Tochter zur Gräfin gemacht, und ich werde nicht eher ruhen, bis ich seine Tochter (die Herzogin von Oranien) zur Königin gemacht habe.

Tode an ihm das vornehme, gefällige Wesen (courtship). Sein erstes Stück begegnete zwar anfangs einer Ablehnung. Dafür sprach das zweite umsomehr an, welches, wie der Titel schon andeutet, die komischen Zwischenfälle behandelt, welche eine junge Frau an dem beabsichtigten Ehebruch hindern. Sein letztes Stück, The man of the Mode, widmete er trotz der Indecenz desselben der Herzogin von York, in deren Diensten und Gunst er stand. Man rühmt darin die glückliche Zeichnung der Roués und Modenarren.

George Villiers, Herzog von Buckingham geb. 1627, gest. 1688, muß hier als Verfasser und Urheber des satirischen Lustspiels The rehearsal genannt werden, an dem er jedoch auch noch Butler, den Dichter des Hudibras, sowie Martin Clifford und Dr. Sprat zu Mitarbeitern gehabt haben soll. Das Stück, wie es heißt, schon 1663 begonnen, was nicht recht wahrscheinlich ist, da zu dieser Zeit noch gar kein Grund zu seiner Abfassung vorlag, kam erst 1771 zur Aufführung. Es soll anfänglich gegen Howard gerichtet gewesen, dann aber noch mehr auf Dryden gewendet worden sein, der in der Figur des Bayes darin dem Gelächter preisgegeben erschien. Die Satire ist theilweise recht gut, doch schießt der Dichter seine Pfeile auch nicht selten über das Ziel. Das Ganze leidet an Länge oder ist doch für die Länge nicht erfindungsreich genug. Das, was Dryden hier hauptsächlich zum Vorwurf gemacht wird, zu viel reden und zu wenig handeln zu lassen, ist auch der Fehler des Satirikers. Gleichwohl hatte das Stück einen bedeutenden und unglaublich ausdauernden Erfolg, da es durch das ganze 18. Jahrhundert gegeben und selbst noch in diesem am 22. Januar 1819 noch einmal aufgenommen wurde, was sich theils daraus erklärt, daß die Kunst des Schauspielers der persönlichen Satire noch einen größeren Nachdruck zu geben wußte, theils aber auch daraus, daß man dieselbe den jeweiligen Modedichter und Modeschauspieler anzupassen suchte. Das gereimte heroische Drama wurde aber nicht unmittelbar durch diese Satire verdrängt. Dryden schrieb noch vier Jahre später seinen Aureng-Zebe, der bis 1721 gegeben wurde (auch The conquest of Granada wurde noch 1709 wieder aufgenommen), John Crowne seinen Charles VIII. (1675) und The destruction of Jerusalem (1579), Settle seinen Ibrahim (1677), Lee Nero (1675) und Sophonisba (1676), Otway den Alcibiades (1675) und Don Carlos (1676). Dryden rächte sich anfangs nicht für den Spott. Er fand dazu aber auch

noch später Gelegenheit. In seinem Absalon und Achitophel überantwortete er Buckingham in der Figur des Zimri der Verspottung. Buckingham war ein Mann von Geist und Talent, allein er vergeudete beides. Unter seinem Namen erschien noch das Lustspiel The chances (1682), eine Bearbeitung des gleichnamigen Beaumont-Fletcher'schen Stückes, und die Farce The battle of Sedgemore, ein kurzes, gegen den Grafen von Feversham, den Befehlshaber der königlichen Truppen, gerichtetes Pamphlet.

Thomas Shadwell*), geb. 1640 zu Lauton Hall in Norfolk, wurde zur Rechtscarrière erzogen, doch gab er sich bald dem Hange zur schriftstellerischen Thätigkeit hin, die ihn schon früh zur Bühne führte. Anfänglich mit Dryden befreundet, schloß er sich diesem und Crowne sogar zur Bekämpfung Settle's und seiner Empreß of Marocco (1673) an, auch schrieb Dryden noch 1679 einen Prolog zu The Widow von Shadwell. Die Verschiedenheit ihrer politischen Ansichten aber trennte sie dann. Dryden's Duke of Guise gab die erste Veranlassung zur Feindseligkeit. Shadwell schrieb dagegen Some reflections on the pretended parallel in the play called the Duke of Guise. Dryden erwiderte und erregte einen solchen Sturm gegen Shadwell und Hunt, daß letzterer fliehen mußte, ersterer aber noch in seinem Bury fair (1684) sagt, seines Lebens damals nicht sicher gewesen und mehrere Jahre in der Ausübung seiner Thätigkeit behindert worden zu sein. Einen neuen Anlaß gaben die Satiren Absalon und Achitophel und Medal. Shadwell trat dagegen mit seinem Medal of John Bayes (1681) auf. Dryden rächte sich in The second part of Absalon and Achitophel, noch mehr aber in seinem Mac Flecknoe or a satire on the blue protestant poet T. S., durch welchen er den abtrünnigen Freund zu vernichten glaubte. Shadwell wurde aber dafür von seiner Partei nur um so höher gehoben. Auch hatte er bereits solche Erfolge auf der Bühne errungen, daß diese Angriffe sich machtlos erweisen mußten. Die Verfolgungen aber, die er von der königlichen Partei erfuhr, wurden ihm, wie wir schon sahen, unter der nächsten Regierung auf Kosten Dryden's vergolten. Er erhielt dessen Stelle als Hofdichter und Laureat. Doch genoß er der Ehre nur

*) The dramatic works of Th. Shadwell, with memoir. 4 vol. 1720. — Biographia dramatica. — Ward, a. a. O.

kurze Zeit, da er bereits 1692 zu Chelsea starb. Seine Gebeine ruhen in der Westminsterabtei. — Shadwell war ein Mann von großer Ehrenhaftigkeit, Zuverlässigkeit und Treue. Sein lebhafter Geist und sein sprühender Witz machten seinen Umgang und seine Unterhaltung gesucht. Rochester sagte von ihm, daß, wenn alles was er geschrieben verloren ginge und alles gedruckt würde, was er gesprochen, seine Werke die aller anderen Dichter an Humor und Witz übertreffen würden. Ein großer Verehrer Ben Jonson's, den er über alle anderen Dichter stellte, ging er auch selbst dessen Wege. Da es schon bei seinem Vorbilde nicht an Anstößigkeiten und Obscönitäten fehlt, so kann es nicht in Verwunderung setzen, daß wir ihnen auch bei ihm, dem Zeitgenossen eines Wycherley, wieder begegnen. Er war ein Lebemann, der den Scherz in allen Formen liebte, der Flasche gern zusprach und wegen seiner Corpulenz öfter verspottet wurde. Auch er hat fast nur das Lustspiel, die Sitten- oder besser die Unsittencomödie gepflegt. Nur die Tragicomödien The royal shepherdess (1669), The libertine (1672), eine Bearbeitung des Don Juan und The man-hater (1678), eine Adaption des Shakespeare'schen Timon, sind davon auszunehmen. Er eröffnete seine Bühnenlaufbahn mit einer Nachbildung der Molière'schen Fâcheux unter dem Titel The sullen lovers or the impertinents (1668). In The humourists (1679) und in Epsom Wells (1675) lehnt er sich am entschiedensten an Ben Jonson an. The virtuous (1676) zeigt die Virtuosität des Dichters auf dem Gebiete der Indecenz. In den Figuren des Snarl und der Lady Gimcrack wird die unter dem Scheine der Ehrbarkeit ihr Wesen treibende Libertinage gegeißelt. A true widow (1679), The woman captain (1680) und The Lancashire witches and Teagne a Divelly the Irish priest (1681) sind die weiteren dramatischen Gaben des Dichters. Das letzte Stück gab Anlaß zu Angriffen. Man fand eine Herabsetzung der Geistlichkeit und des Katholicismus darin. Hauptsächlich erregte die Figur des Smerk großen Anstoß, so daß der größte Theil dieser Rolle unterdrückt werden mußte. Besonders hoch aber wurde der Squire of Alsatia (1688) geschätzt, in welchem der Dichter Motiven aus den Adelphi des Terenz und des Plautinischen Truculentus eine ganz eigenthümliche Ausbildung gegeben hatte. Es errang einen ungeheuren Erfolg und brachte dem Autor an seinem dritten Tage die höchste Einnahme, die man bisher kannte, £ 130, ein. Dieser Erfolg

erklärt sich zum Theil aus der localen Tendenz des Stücks, welches den Mißbrauch, der mit den sogen. Freiheiten von London getrieben wurde, satirisch beleuchtet. Alsatia war nämlich der Spottname von Whitefriars, einem Platze, welcher ein Asylrecht für die vom Gesetze Verfolgten besaß. Der Squire von Alsatia aber ist ein junger Mann aus reicher Familie, welchen die spitzbübischen Freibürger des Orts, auf ihre Gerechtsame trotzend, in ihre Falle gelockt und hier festhalten und ausbeuten, bis er zuletzt mit Gewalt ihren Klauen wieder entrissen wird. Die Darstellung ist überaus lebensvoll und dabei volksthümlich. Ungleich schwächer erscheinen dagegen Bury fair (1689) und Amorous Bigot (1691), welches wieder Angriffe auf den Katholicismus enthält. Dies ist auch in The scowerers (1691), dem letzten zu Lebzeiten des Dichters gegebenen Stücke der Fall, der einer der wenigen Whigistischen Schriftsteller ist, welche damals die Bühne zu diesem Zwecke gebrauchten. Das erst nach seinem Tode (1692) erschienene Lustspiel The volunteers or the Stock jobbers gehört zu seinen besseren Arbeiten, leider aber auch zu den indecenteren.

Shadwell litt an dem Hauptfehler der Lustspieldichter seiner Zeit Er besaß zu wenig eigentliche dramatische Gestaltungskraft. Es fehlt seinen Stücken an Handlung und seiner Handlung an tieferem Interesse. Seine Charaktere, wie lebensvoll sie immer erscheinen, sind dies doch selten im dramatischen Sinne. Auch hat er sich bei ihrer Darstellung nur an die schlechteste Seite des damaligen Lebens gehalten. Dichter dieser Art, wie talentvoll sie immer sein möchten, haben ihren Lohn mit dem Beifall ihrer Zeit dahin.

Einen kaum minder bedeutenden Einfluß auf das Repertoire der damaligen Bühne, und zwar auf demselben Gebiete wie er, gewann Aphra Behn*). Sie trug nach Kräften zur Entsittlichung derselben bei, was doppelt verwerflich an einem Weibe ist, das in seiner Natur doch einen so starken Schutz dagegen finden könnte. Es ist nur damit ein wenig zu entschuldigen, daß sie bereits früh in ein abenteuerliches Leben gerissen ward. Aphra Jonson (1642—89) war aus guter Familie. Ihr Vater, der eine Anstellung als Generalstatthalter in Surinam erhielt und sich mit seiner Familie dahin einschiffte, starb auf der Reise dahin. Die Mutter blieb gleichwohl mit ihren Kindern

*) Plays written by the late ingenious Mrs. Behn (Reprint) 4 vol. 1871.

für längere Zeit in Westindien, wo Aphra ein phantastisches abenteuerliches Leben führte. Sie gerieth hierdurch in ein intimes Verhältniß zu dem afrikanischen Prinzen Oroonoko, der hier in der Sclaverei lebte, und hat in einer Novelle die Schicksale desselben, seine unglückliche Liebe und sein grausames Ende in sehr anziehender Weise geschildert. Nach England zurückgekehrt, heirathete sie einen holländischen Kaufmann, Behn, der ihr nach dem phantastischen Leben, das hinter ihr lag, umsoweniger genügen konnte, als sie wegen ihres Talentes und ihrer Schönheit in die frivolen schöngeistigen Kreise der Londoner eleganten Gesellschaft und des Hofes gezogen wurde, deren Sitten und Anschauungen sie rasch zu den ihren machte und in Schrift und Leben auf's Rücksichtsloseste bethätigte. Der Mann findet leichter in seiner Natur und den äußeren Verhältnissen Hülfsquellen und Anhalte, sich sittlich wieder aufzurichten, der Frau ist dies um Vieles schwerer gemacht, auch scheint es nicht, daß Aphra das Bedürfniß dazu empfand. Sie sank sogar zur politischen Spionage herab zu welcher sie Carl II. erniedrigte. Dies hinderte aber nicht, daß Männer wie Dryden und Southern ihr in Freundschaft ergeben waren und ihr Talent verehrten. Ihr erstes Stück war das Lustspiel The amourous prince (1671) nach einer Novelle des Cervantes, dem noch in demselben Jahre das ernste Drama The forced marriage folgte. Von den 18 Stücken, die man von ihr kennt, mögen die Tragödie Abdelazer or the moore's revenge nach Marlowe's Lust dominion (1677), Sir Patient Fancy, eine nicht ungeschickte, aber sehr indecente Bearbeitung von Molière's Malade imaginaire, die von dem Middleton'schen A mad world, my masters! beeinflußte City heiress, von der sie selbst im Vorwort die loyale, torriistische Gesinnung rühmt, The lucky chance or an alderman's bargain, eines ihrer bestgearbeiteten, aber auch indecentesten Stücke hervorgehoben werden. The younger brother or the amourous Jilt (1696), welches erst nach ihrem Tode gegeben wurde, war ihr letztes Stück.

So sittenlos und obscön die Stücke Aphra Behn's zum großen Theile auch sind, so wurde sie hierin doch noch durch Dichter wie Ravenscroft und Wycherley übertroffen. Besonders bezeichnet Letzterer den Gipfel alles dessen, was das englische Theater an Schamlosigkeit hervorgebracht hat. An brutaler Rohheit der Sprache und Gesinnung hat zwar selbst er im Einzelnen Fletcher und Webster kaum übertreffen

können, aber im Ganzen zeigt sich ein großer Unterschied zwischen ihnen. Erst hier begegnen wir der völligen Abwesenheit sittlicher Grundsätze, ja der geflissentlichen Verhöhnung derselben.

Edward Ravenscroft, der mit dem Lustspiel Mamamouchi 1672 die Bühne betrat, hat wegen verschiedener seiner Bearbeitungen Shakespeare'scher Dramen schon genannt werden können, hier sei nur noch einer anderen Adaption desselben, The italian husband (1697), gedacht, weil ihr dasselbe Stück zu Grunde liegt, welches wir beim italienischen Theater aus Cicognini's Il tradimento per l'onore kennen lernten. Dagegen verlangt das immerhin bedeutende Talent, welches die Arbeiten Wycherley's zeigen, ein etwas näheres Eingehen auf ihn.

William Wycherley*) wurde 1640 zu Cleve in Shropshire geboren. Sein aristokratischer, der königlichen Sache ergebener Vater schickte ihn zur Erziehung nach Frankreich, wo er den Glauben wechselte und den Grund zu seiner leichtfertigen Lebensauffassung legte. Nach England heimgekehrt studirte er länger in Oxford, kehrte in den Schoß der anglikanischen Kirche zurück und ging nach vollendeten Studien nach London, um am Temple seine juristische Carriere zu eröffnen, die er jedoch bald mit dem freien Stande eines vornehmen Herrn und Genußmenschen vertauschte und, dem Zuge seines Talents und der Mode der Zeit folgend, gelegentlich auch für die Bühne schrieb. Wycherley behauptete später, sein erstes Stück schon mit 19 Jahren geschrieben zu haben. Macaulay hat aber das Unrichtige dieser Angabe nachgewiesen. Sein Love in a wood or St. James park (1672) ist eine Sittencomödie im Geschmacke des Etherege, eine Mischung von Eleganz und Rohheit, von Ehrbarkeit und Depravation. Er hatte damit einen großen Erfolg. Man sagt, daß die Herzogin von Cleveland, die Maitresse des Königs, die ihre Günstlinge von der Straße aufzulesen pflegte, ihn bei dieser Gelegenheit zum ersten Male sah und an seinem frechen Witz und seiner feinen und vielversprechenden Erscheinung solches Gefallen fand, daß sie ihm zur Anknüpfung näherer Bekanntschaft im Vorüberfahren lächelnd ein vertrauliches und aufmunterndes: Du, Hurensohn! zugerufen habe. Wycherley, der

*) Wycherley's ꝛc. Plays by Leigh Hunt. Diese Ausgabe veranlaßte den berühmten Essay Macaulay's über „Die vier großen Lustspieldichter der Restaurationszeit."

diesen Wink verstanden, habe sich rasch in die Fesseln der schönen Herzogin gefügt, der er noch in demselben Jahr sein im Druck erscheinendes Stück widmete. Sein zweites Lustspiel The Gentleman dancing master (1672) ist aus Motiven von Calderon's El maestro de danzar und Molière's Ecole des femmes zusammengesetzt. Taine nimmt die schon vor ihm gemachte Bemerkung auf, daß die damaligen englischen Dichter die fremden Motive, die sie ergriffen, fast immer vergröberten. Er will daraus auf eine Inferiorität des englischen Geistes überhaupt, besonders dem französischen gegenüber schließen. Allein er vergißt, was die französischen Dichter ihrem Publikum bis zu Corneille und Molière zugemuthet hatten, und daß man selbst noch diesen den Vorwurf machte, die Motive der Spanier, die sie behandelten, vergröbert zu haben. Ueberhaupt halte ich es nicht ganz für richtig, zu glauben, daß Wycherley und die bedeutenderen damaligen englischen Lustspieldichter, wenn sie fremde Motive ergriffen, die fremden Dichter immer nur nachahmen und deren Stücke auf die englische Bühne übertragen wollten. Dies ist zwar von andrer Seite vielfach geschehen, doch lag ihnen selbst nicht selten mehr daran, die Sitten des englischen Lebens soweit sie dieselben interessirten, zur Darstellung zu bringen und da es ihnen an dramatischer Erfindung fehlte, ergriffen sie hierzu die Erfindungen anderer, also lediglich als Mittel zum Zweck. Ich muß selbst bei der Beurtheilung eines Schriftstellers wie Wycherley immer auf's Neue betonen, daß seine frivolen, brutalen Darstellungen nur zum Theil auf der Frivolität und Brutalität der Zeit und des Dichters beruhten, zum Theil aber auch aus einem falschen Begriffe vom Wesen und Zwecke des Lustspiels hervorgingen. Es ist daher auch nicht richtig, aus diesen Lustspielen einen Schluß auf die allgemeine Verdorbenheit der Zeit und der damaligen englischen Gesellschaft zu ziehen. Die Dichter stellten eben nur das dar, was sie davon kannten oder was sie für die vermeintlichen Zwecke ihrer Darstellung gebrauchen konnten. Die Kreise, in denen Zucht und Sitte herrschte, und deren gab es selbst damals, kannten sie nur in den seltensten Fällen, weil diese sich gegen sie abschlossen und letzteres sie gerade noch zur gelegentlichen Verspottung von Zucht und von Sitte reizen mochte. Wycherley's Dancing Master führt uns gewiß in die schlechteste Gesellschaft. Wenn aber Macaulay von dem Lustspiele dieser Zeit, deren frechster Vertreter Wycherley zweifellos ist, überhaupt sagt: Wir finden

uns durch dasselbe in eine Welt versetzt, in welcher die Frauen ausschweifenden, frechen und fühllosen Männern gleichen und in welcher die Männer zu schlecht für irgend einen anderen Aufenthalt als das Pandämonium oder die Norfolkinsel sind. Wir sind mit Stirnen von Bronce, Herzen von Mühlsteinen und von vom Feuer der Hölle entzündeten Zungen umgeben —" so läßt er (abgesehen noch davon, in wie weit dies alles auf die einzelnen Stücke anwendbar ist) doch ganz unberührt, in welche Beleuchtung, in welchen Contrast sie vom Dichter gestellt sind, um sie, worauf es diesem, selbst hier noch, wesentlich ankam, wenn auch nicht der Verachtung, so doch dem Gelächter preiszugeben. Auch vergißt er, wenn er von den schlechten Eigenschaften Wycherley's spricht, allzusehr dessen Vorzüge, obschon er sie an anderen Stellen wohl anerkennt. Die Wahrheit ist aber doch, daß beide immer Hand in Hand bei ihm gehen und letztere jene ebenso mildern, wie jene diese entstellen und beschmutzen. Es ist in Wycherley etwas von dem genialen Uebermuthe und der komischen Kraft der italienischen Komiker der Renaissancezeit, die ihm an Unzüchtigkeit nichts nachgeben, ein Gemisch von dem Geiste, der in den Spielen Bibbiena's, Machiavelli's und Aretin's herrscht. Wie sie, schrieb auch er für ein Publikum, das nicht zu verderben war, weil es vom Leben schon völlig verdorben worden; zumal der ehrbare Theil der Gesellschaft hielt sich dem Theater, besonders dem Lustspiele, fern*). Die Aehnlichkeit mit den Prosacomödien jener italienischen Dichter tritt besonders in seinem Lustspiel The country-wife (1673) hervor. Auch begründete erst dieses Stück seinen Ruf, denn das erste erlitt zunächst eine Niederlage.

*) Es geht aus Pepys' Notizen hervor, daß das Bürgerthum einen anderen Geschmack hatte, als die höfische Gesellschaft. Es scheint, daß auf ersteres besonders die Ausstattungsstücke berechnet waren und daß dieses es war, welches sich länger gegen die allzu indecenten Stücke auflehnte. Bei einem Besuch des Siege of Rhodes war das ganze Haus full of citizens. „There was hardly — setzt Pepys, der Sohn eines Schneiders, mit Geringschätzung hinzu — a gallant man or woman in the house". Und Cobbes bemerkt, daß die Damen nicht unmaskirt in ein neues Stück zu gehen wagten, weil dies mit ihrem guten Ruf sich nicht würde vertragen haben. Die meisten gingen überhaupt nicht eher, als bis man über den Inhalt beruhigt war. Diejenigen aber, welche die Neugier trieb, gingen maskirt. Im Gegensatze also zu Venedig, wo nur die öffentlichen Frauen maskirt erschienen. Es führte aber auch in London zu Mißbräuchen, welche zuletzt eine Abstellung dieser Sitte herbeiführten.

Auch hier hat Wycherley zum Theil fremde Motive, aus Molière's Ecole des maris, entlehnt. Ein Mann, der sich für einen Castraten ausgiebt, um sich leichter in das Vertrauen der Ehemänner zu schmeicheln, bildet den Mittelpunkt dieses Stücks. Den Frauen giebt er zu ihrer Befriedigung um so realere Beweise von seiner unverkümmerten Manneskraft. Die Satire auf die ehelichen Zustände der Zeit konnte nicht beißender, aber auch nicht frecher und unzüchtiger sein. Glücklicherweise wird sie nicht ganz so weit, als man gewöhnlich annimmt, getroffen haben. Der Plain dealer (1674), der einen zwar anfangs bestrittenen, dann aber um so andauernderen Erfolg hatte und in dem wieder Motive aus Molière's Misanthrope benutzt worden sind, ist das letzte Stück des Dichters. Der Grund, weshalb er sich so rasch, mitten in seinen Triumphen von der Bühne zurückzog, ist nicht völlig aufgeklärt. Wahrscheinlich hängt es mit seiner bald nach der Darstellung von The Country wife erfolgten Heirath mit der Gräfin Drogheda zusammen, deren Eifersucht möglicherweise jeden Verkehr mit der Bühne zu verhindern suchte. Als ihm nach dem Tode derselben ihr Vermögen bestritten ward, gerieth der leichtfertige und verschwenderische Mann auch noch in Schulden und hierdurch in solche Noth, daß er seinen Verleger um ein Darlehn von 20 £ angehen mußte. Auch jetzt sehen wir ihn aber keinen Versuch machen, sich durch erneuete Bühnenthätigkeit wieder emporzuarbeiten. Er mußte in's Fleetgefängniß wandern, wo er sieben Jahre lang schmachtete, bis er das Mitleid Jacobs II. erregte, welcher seine Schulden bezahlte und ihm einen Jahresgehalt von 200 £ aussetzte. Macaulay erklärt diesen Zwischenfall aus Wycherley's Rücktritt in die katholische Kirche. Durch den Tod seines Vaters, der sich ganz von ihm zurückgezogen haben mußte, gelangte er wieder zu einigem Vermögen und mit 75 Jahren ging er, um wie Jonson's Morose, seinen Neffen zu beeinträchtigen, auch noch zum zweiten Mal eine Ehe ein. Er starb im December 1715 und ward in der Gruft der St. Paulskirche begraben.

Man wird Wycherley nicht allzusehr für die Sittenlosigkeit der damaligen englischen Bühne verantwortlich machen dürfen, obschon er sie auf ihren Gipfel gebracht. Dazu war seine Thätigkeit eine zu kurze Von den vier Stücken, welche er ihr gegeben, haben eigentlich nur zwei bedeutendere Erfolge gehabt. Zwischen seinem letzten und Congreve's erstem Stücke liegen fast zwanzig Jahre, und die Bühnendichter die ihm sonst in Frivolität am nächsten stehen, haben mit Ausnahme

D'Urfey's ihre Bühnenlaufbahn alle früher, als er begonnen. Erst 1718, wurde nach 30jähriger Pause sein Love in a wood wieder aufgenommen. Dagegen erhielten sich sein Country-wife und sein Plaindealer fast durch das ganze vorige Jahrhundert. Letzterer erhielt 1765 eine neue Ueberarbeitung durch Isaac Bickerstaff.

Thomas d'Urfey*) (1630—1723), der besonders als lyrischer Dichter damals sehr in Aufnahme kam — seine Balladen, Sonette, Lieder erschienen in 6 Bändchen unter dem Titel Pills to purge melancholy — war zwar nur ein Bühnenschriftsteller im gewöhnlichen Sinne des Worts, aber als solcher ebenso beliebt, wie als Gesellschafter. Er hat sich in allen Gattungen von Spielen versucht und bei fast allen bedeutenderen Dichtern Anleihen gemacht. Von seinen 31 Stücken, so beliebt sie seiner Zeit waren, war aber im dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts schon kein einziges mehr auf der Bühne. Er debutirte mit der Tragödie The siege of Memphis (1676). Sein letztes Werk war die Pastoral-Oper Ariadne (1721).

Es erscheint nun eine Reihe von Dichtern, welche, wenn sie auch nicht alle ausschließlich die Tragödie pflegten, doch in ihr hauptsächlich ihre Stärke fanden. Von ihnen ist der früheste John Crowne, der Sohn eines höheren Beamten in Nova Scotia in Amerika. Nach England gekommen, um sich hier einem Lebensberufe zu widmen, entschied er sich bald für die schriftstellerische Carrière. 1671 trat er mit seinem ersten Drama, der Tragödie Juliana, hervor, der ein Jahr später Charles VIII. of France und 1675 eine Uebersetzung der Racine'schen Andromache folgte, welche sehr schwach war. Er gewann sich die Gunst Rochester's, der ihn bei Hofe empfahl, wo in demselben Jahre seine Maske Calisto gespielt wurde. Schon mit Charles VIII. hatte sich Crowne, trotz des Rehearsal, für das heroische Drama und den Reimvers entschieden, 1677 trat er mit einem erneuten Versuche in diesem hervor, dem zweitheiligen Drama The destruction of Jerusalem by Titus Vespasian. An Schmeichelei scheint er mit Dryden gewetteifert zu haben, da es z. B. in der Widmung dieses Stücks an die berüchtigte Herzogin von Portsmouth heißt: „Ich befestige das Bild von Ew. Herrlichkeit an das Thor dieses jüdischen Tempels, um das Gebäude zu heiligen." Crowne gehörte daher auch damals

*) Baker's Biographia dramatica.

selbstverständlich zu den Dichtern der Tories. Nicht wenige seiner Stücke zeigen eine entsprechende Tendenz. In der Tragödie begünstigte er unter dem Einflusse Corneille's bald die antiken Stoffe. Thyestes (1681), Darius (1688), Regulus (1694), Caligula (1698), sind ihre Gegenstände. Dem Autor fehlte es an Poesie und an dramatischer Gestaltungskraft, um dieselben wirkungsvoll behandeln zu können. Die Liebe sollte das dichterische Deficit decken und spielte eine meist wenig zur Sache gehörige Rolle dabei. Seine Tragödien, obschon zu ihrer Zeit ziemlich geschätzt, gehen selten über den Werth rhetorischer Exercitien hinaus. Von seinen Lustspielen hat besonders Sir Courtly Nice or It cannot be (1685) viel Beifall gefunden. Er entlehnte dazu Motive aus Moreto's Puod esser. Der Hauptcharakter, ein geckenhafter Landjunker, war eine Lieblingsfigur des damaligen Theaters, die bald conventionell wurde, hier aber noch voller Leben ist. Auch Crowne hatte sie schon vorher in seinen Country Wits (1675) mit Glück angewendet. The English friar (1690) ist eine freie Behandlung der Grundidee des Tartuffe und wie jenes gegen die Whigs gerichtet; sein letztes Lustspiel, The married beau (1694), nach einer Novelle des Cervantes (in Don Quijote). Von all seinen Stücken erhielt sich nur Sir courtly Nice längere Zeit auf der Bühne; er wurde noch 1781 neu aufgenommen. Crowne starb um 1703.

Ein verwandtes, noch viel einseitiger der Tragödie zugewendetes Talent war Elkenah Settle*), geb. 1648 zu Dunstable in Bedfordshire. Er trat 1671 mit der Tragödie Cambyses auf. Schon sein zweites Stück, The Empress of Marocco (1673), errang einen so großen Erfolg, daß es den Neid seiner Nebenbuhler erregte. Es erschienen kritische Bemerkungen darüber, die Dryden, Shadwell und Crowne zugeschrieben wurden. Letzterer bekannte sich später zu dem größten Theile derselben. Settle nahm Gelegenheit, sich zu rächen, indem er gegen Dryden's Absalon und Achitophel und dessen Medal schrieb, was sich auch mit daraus erklärt, daß er damals der Whigpartei angehörte. In diese Zeit fällt The female prelate (1689), worin er die Geschichte der Päpstin Johanna behandelt hat. Später trat er jedoch zu den Tories über und schrieb nun in ebenso maßloser Weise für das Königthum und den Katholicismus wie früher gegen

*) Biographia dramatica.

dieselben, so daß er nicht nur ein panegyrisches Gedicht auf die Krönung Jacobs II. verfaßte, sondern etwas später selbst noch den scheußlichen Oberrichter Jefferies in schamloser Weise verherrlichte. Dies mußte nach dem Siege der Whigs verhängnißvoll für ihn werden. Er kam nun so in seinen Verhältnissen herunter, daß er für einen Budenbesitzer des Bartholomewmarkts Possen schrieb und auch selbst darin auftrat. Endlich erhielt er ein Unterkommen in Charterhouse, wo er 1723 starb. Von seinen dramatischen Arbeiten, er schrieb bis zuletzt für's Theater, haben sich 17 Stücke erhalten. Sie sind meist romantischen Inhalts. Ich hebe von ihnen nur noch den in heroischen Versen geschriebenen Ibrahim, the illustruous Bassa (1677), die Bearbeitung des Pastor fido (1677), die von Beaumont und Fletcher's Philaster (1695) und sein Lustspiel The city ramble (1711) hervor, zu dem er Motive aus Fletcher's Knight of the burning pestle und aus dessen The coxcomb benutzte. Er war damals so schlecht accreditirt, daß er, um den Erfolg dieses Stückes nicht in Frage zu stellen, es unter fremdem Namen veröffentlichte. The ladies' tryumph (1718), ein burleskes Ausstattungsstück mit Musik, das er als komische Oper bezeichnete, ist das letzte seiner noch vorhandenen Werke.

Ein ungleich größeres Talent trat in Nathanael Lee*) hervor, den ich schon bei Besprechung Dryden's mit zu berühren hatte. Als Sohn eines Geistlichen 1650 zu Hatfield geboren, erhielt er eine gute und dabei freisinnige Erziehung. Er studirte zu Cambridge und ging nach beendeten Studien nach London, sein Glück bei Hofe zu machen. Da ihm dies aber nicht gleich gelang, versuchte er sich auf der Bühne als Schauspieler. Seine erste Rolle war Duncan in Macbeth. Obschon ein ausgezeichneter Vorleser, erwies er sich doch als ein ungeschickter Darsteller, und da er von einem ungestümen Zuge seiner Natur an einem langsamen Emporarbeiten verhindert wurde, gab er die Schauspielerei ebenso rasch wieder auf, als sie von ihm ergriffen worden war. Es wurde nun ein Versuch als dramatischer Dichter gemacht. Lee besaß ohne Zweifel ungewöhnliche poetische, ja selbst dramatische Anlagen. Er wäre vor allen anderen Dichtern der Zeit zum Tragiker berufen gewesen. Auch hier aber ward ihm sein Unge-

*) The dramatic Works of Nath. Lee. 3 vols. 1734. — Hettner, a. a. O. — Taine, a. a. O.

stüm wieder verhängnißvoll, das alles im Fluge erobern wollte. Es hinderte ebenso sehr seine künstlerische Durchbildung, wie die seines Charakters. Es fehlte ihm an Ebenmaß, Ruhe und Würde. Blindlings griff er in alle Höhen und Tiefen. Mit demselben Feuer, mit dem er sich in die dichterische Begeisterung warf, welches aber doch nur eine krankhafte, überfliegende Hitze war und ihn häufiger zu Bombast und Geschmacklosigkeit, als zur Erhabenheit und zur Schönheit führte, stürzte er sich in die Genüsse des Lebens und zerstörte hierdurch frühzeitig Körper und Geist. Er verfiel so allmählich in Wahnsinn, von dem er zwar zeitweilig geheilt wurde, doch ohne seine frühere Kraft zur Thätigkeit zurückgewinnen zu können. Im Winter 1603 wurde er erfroren auf der Straße gefunden und in St. Clement Danes begraben.

Lee hat ausschließlich Tragödien geschrieben. Fast all seine Stoffe sind der alten Geschichte entlehnt. So Nero (1675), Sophonisba or Hannibal's overthrow (1676), Gloriosa or the court of Augustus (1676), The rival queens or Alexander the great (1677), Theodosius (1680), Lucius Iunius Brutus (1681), Constantine the great (1684). Nur Caesar Borgia (1680), The princess of Cleve (1689) und The massacre of Paris (1690) sind davon ausgenommen. Marlowe, Shakespeare und Fletcher waren ihm in Bezug auf den sprachlichen Ausdruck Muster. Er glaubte sie aber alle übertreffen zu können, obschon es bei ihm über ein Schwanken zwischen der altenglischen und der neufranzösischen Compositions- und Behandlungsweise niemals hinauskam. Die Ursprünglichkeit und Genialität des Dichters sprang aber im Einzelnen aus all seinen Arbeiten hervor. Mrs. Siddons war voll Bewunderung für ihn. Hettner vergleicht ihn mit Grabbe. Ein Beurtheiler der Retrospective Review aber wendet auf ihn die Worte des Polonius an, indem er sagt, daß in seiner Dichtung viel Wahnsinn, aber in seinem Wahnsinn Methode sei. In seinen ersten Arbeiten schloß er sich Dryden's heroischem Drama an. Nero ist zum Theil, Sophonisba ganz in Reimen geschrieben. Mit The rival queens ging er jedoch zum Blankverse über. Geistererscheinungen, Aufzüge, Musik und Gesang spielten nach Dryden's Vorgang auch bei ihm eine Rolle. Dem Gegensatze wilder, flammender Leidenschaft und duldender, rührender Milde hat er große Wirkungen zu entlocken verstanden. Dies ist besonders in dem letztgenannten Drama und in Theodosius, einem farbenreichen Gemälde von Liebe und Wollust, der Fall, in dem sich

derselbe Stoff wie in Massinger's Emperor of the East behandelt findet.

Größere Anerkennung fand bei sorgsamerer Verwendung einer ursprünglich minder bedeutenden Begabung ein andrer Dichter der Zeit der wieder das ganze Gebiet, Lustspiel und Tragödie, zu umfassen strebte, aber nur der letzteren seinen Ruf verdankt. Thomas Otway*) wurde 1651 zu Trotting in Sussex geboren. Er erhielt seine Erziehung zu Windchester und Oxford. Nach seines Vaters, des Oberpfarrers von Wolbeding, Tode, der nichts hinterließ, aller Unterstützung beraubt, wendete er sich nach London, und hier wie Lee der Bühne, erst als Schauspieler, dann als Dichter, zu. Sein Talent und seine persönlichen Eigenschaften empfahlen ihn der leichtfertigen vornehmen Gesellschaft. Er erwarb sich die Gunst des Grafen von Plymouth, eines Sohnes des Königs, welcher ihm eine Stelle in der Armee vermittelte. Dieses Verhältniß war jedoch von nur kurzer Dauer, worauf er sich wieder der Bühne und dem früheren Wohlleben zuwendete. So groß seine Einnahmen waren, so rasch verschwanden sie auch. Das Ausbleiben von Erfolgen zog später die Anhäufung von Schulden nach sich, und nachdem er so zwischen Genuß und Noth längere Zeit auf- und niedergeschwankt, gerieth er zuletzt in eine so klägliche Lage, daß er am 15. April 1685 im Armenhause zu Towerhill sein Leben beschloß. Er begann seine Laufbahn als dramatischer Schriftsteller 1675, in demselben Jahre wie Lee, mit der Tragödie Alcibiades, ebenfalls einem Versuche im heroischen Drama, aber einem sehr schwächlichen, der ziemlich spurlos vorüberging. Desto größeren Erfolg errang er ein Jahr später mit seinem Don Carlos, der auch noch in gereimten Versen geschrieben ist. Er sagt, daß er damit mehr Beifall, als mit irgend einem seiner späteren Stücke gefunden habe. 1677 folgte eine Bearbeitung von Racine's Titus und Berenice, sowie die Posse The cheats of Scapin nach Molière, die sich lange auf der Bühne erhielt. 1678 brachte das Lustspiel Friendship in fashion, ein sehr abstoßendes Stück, das aber gleichwohl gefiel. Seines Cajus Marius (1680), in welchen er Shakespeare's Romeo und Julia verarbeitet hat, ist schon gedacht worden. Es ist eine der geschmacklosesten Adaptionen

*) The works of Th. Otway with notes and life. 3 vols. 1728; sowie die Ausgaben von 1812 und 1813.

und eines der kecksten Plagiate. Ganze Scenen, wie die Scene zwischen der Amme, Julia und ihrer Mutter, die Gartenscene, Julia's Monolog vor der Rückkehr der Amme, die Abschiedsscene, der Monolog vor dem Schlaftrunke u. s. w. sind im römischen Gewande in dasselbe mit übergegangen. Das Stück wurde erst durch die Wiederaufnahme der ächten Tragödie am 11. September 1744 von der Bühne verdrängt. Ein Fortschritt lag wenigstens darin, daß es Otway zur Wiederaufnahme des Blankverses bestimmt hatte. In demselben Jahre erschien auch The orphan, ein Stück, das er für die berühmte Schauspielerin Mrs. Barry geschrieben haben soll, welche die Monimia spielte. Es ist die Geschichte der Liebesleidenschaft zweier Brüder für ein und dasselbe Mädchen. Castalio vermählt sich der Monimia heimlich und verabredet mit ihr die erste nächtliche Zusammenkunft. Polydor, der das letztere erlauscht hat, ohne doch von ersterem zu wissen, nimmt seine Stelle ein. Dies ist nur möglich, weil die Zusammenkunft im Dunkeln stattfindet und Monimia nicht an Polydor's Stimme die Verwechslung bemerkt. Eine überaus künstliche Voraussetzung. Natürlich wird der Verrath schließlich entdeckt. Castalio ersticht seinen Bruder, Monimia nimmt in Verweiflung Gift, und auch Castalio macht seinem Leben ein Ende. Das Stück ist auf große schauspielerische und theatralische Effekte berechnet und wurde noch in diesem Jahrhundert wieder auf's Neue gegeben. Das folgende Jahr brachte ein Lustspiel The soldier's fortune, es ist ziemlich grob und possenhaft, gefiel jedoch so, daß Otway eine Fortsetzung schrieb: The atheist or the second part of the soldier's fortune (1684), welche jedoch durchfiel. Um so größer war der Beifall, welcher dem Dichter für die Tragödie Venice preserved or a plot discovered (1682) gezollt wurde. Sie war gegen die Whigs geschrieben und die chargirte Figur des Antomi, wie der Prolog andeutet, darauf berechnet, Shaftesbury verächtlich zu machen*), den er auch schon in Cajus Marius ange-

*) Die Stelle lautet:

Next is a senator that kept a whore,
In Venice none a higher office bore.
To lew'dness ev'ry night the leacher ran;
Show me, all London, such another man,
Match him at another Creswell's if you can.

griffen hatte. Die venetianische Verschwörung vom Jahre 1618 bot hier den Stoff. Der erste Act klingt stark an Othello an. Jeffrei hat Belvidera, die Tochter des Senators Priuli, entführt und geheirathet, wofür er von diesem eine schmachvolle Behandlung erfährt. Aus Rache tritt er einer Verschwörung bei, die gegen den Senat gerichtet ist. Belvidera entlockt ihm das Geheimniß und überredet, um ihren Vater zu retten, ihren Gemahl zum Verrathe. Den Verschwörern wird der Proceß gemacht. Auch Jeffrei's Freund, Pierre, wird mit Tode bedroht. Die Reue erwacht. Jeffrei versucht, Pierre zu retten, und da ihm dies nicht gelingt, ersticht er sowohl ihn, wie sich selbst. Belvidera stirbt aus Gram in den Armen des Vaters. Obschon die Motivirung Manches zu wünschen läßt und Jeffrei eine ziemlich klägliche Rolle spielt, so gehört dieses Stück doch zu den besten der Zeit. Es ist mehr dramatische Bewegung, mehr Farbe, mehr tragische Spannung darin, als in irgend einem Stücke Dryden's. Dabei ist die Behandlung würdiger und geschmackvoller, als gewöhnlich. Die Scene zwischen Antomi und der Concubine Aquilina im 5. Act erscheint zwar als überflüssige, ja ungehörige Einlage, ist aber an sich eine zwar groteske, doch überaus bittere Satire, und was Charakteristik und Ausdruck betrifft, ein kleines Meisterstück ihrer Art. Mit Recht sagt Taine, daß dieser Dichter um ein Jahrhundert zu spät kam. Seine Zeit konnte sein Talent nicht in der rechten Weise zur Entwicklung bringen. Dies gilt auch für Lee.

Nicht minder bemerkenswerth ist der nur wenige Jahre später auftretende Thomas Southern*). 1660 in Dublin geboren, erhielt er auch hier seine erste Erziehung, bezog aber dann, nach Gildon,

---

Mutter Creswell war eine bekannte Londoner Kupplerin. Man kann überhaupt aus den Prologen und Stücken der Zeit die Namen aller hervorragenden Subjecte dieses schmählichen Gewerbes, als Jenny Cromwell, Mother Mosely, Mother Gifford, Mother Temple kennen lernen. Wycherley widmete sogar seinen Plain Dealer einer derartigen Person, Mylady B.... d. i. Bennet. Mother Creswell hielt übrigens auf Reputation. Sie verordnete in ihrem Testamente, daß ihr ein Prediger gegen 10 £ Honorar eine lobende Leichenrede halten solle. Es soll sich auch einer gefunden haben, welcher aber nur sagte: She was born well, she lived well and she died well, for she was born with the name of Cres**well**, she lived in Clerken**well** and she died in Bride**well**.

*) Biographica dramatica. — Samuel Johnson, a. a. O.

mit 17 Jahren die Universität Oxford. Nach London gekommen schloß er sich der königlichen Partei an, und sein Persian prince or loyal brother, mit dem er 1682 die Bühne betrat, wurde als eine Huldigung des Herzogs von York ausgelegt. Unter dessen Regierung trat er vorübergehend in die Armee ein. Nach der Absetzung Jacobs II. widmete er sich wieder der Bühne, auf welcher er verschiedene große Erfolge feierte. Von seinen zehn Stücken sind Isabella or the innocent adultery (1694) und Oroonoko (1696) weitaus die bedeutendsten. Sein letztes Stück war Money's mistress (1726). Dies war auch der Grundsatz, welchem er selber im Leben gehuldigt. Kein Bühnendichter der Zeit soll von seinen Arbeiten so große Revenüen wie er bezogen haben. Seine Spartan Dame wurde ihm allein vom Buchhändler mit 150 £ bezahlt, und als ihn Dryden eines Tages nach dem Erträgniß eines seiner Stücke fragte, soll er erwidert haben, daß er sich schäme, dasselbe zu nennen — in der That betrug es nicht weniger als 700 £, während Dryden es nie über 100 £ gebracht hatte. Allerdings soll er sich dabei sehr undelicater Mittel bedient haben, indem er z. B. die Liberalität seiner Gönner in der Weise mißbrauchte, daß er ihnen seine Freibillets zu den ersten Vorstellungen zu enormen Preisen verkaufte. Kein Wunder, daß er, der ebenso sparsam mit seinem Gelde, wie mit seinen Kräften umging, und obschon er mit der Welt zu leben wußte, doch keins von beiden in ausschweifenden Genüssen vergeudete, es zu ansehnlichem Vermögen und zu einem hohen und geachteten Alter brachte. Er starb 1746, 86 Jahre alt.

Southern war im Lustspiele weniger glücklich, als in der Tragödie, obschon er ebenso viel Stücke von der einen wie von der anderen Gattung geschrieben. Er war auch weniger lasciv, wie andere Dichter, obschon er gelegentlich in ihren Ton mit einstimmte. Isabella ist sein vorzüglichstes Werk. Es behandelt ein ähnliches Sujet wie Müllner's Neunundzwanzigster Februar und wie Tennyson's Enoch Arden. Es ist ein Rückgriff auf das Familiendrama, das hier von Southern in seinem sentimentalen Kerne ergriffen, aber bis auf nur einige kurze, zumeist komische Scenen, welche in Prosa behandelt sind, in Blankversen geschrieben worden ist. Isabella, im Wahne, daß ihr Gatte Biron gestorben, läßt sich von dessen Bruder Carlos, einem Vorläufer von Franz Moor, zu einer zweiten Ehe mit Villeroy drängen. Er wußte, daß sein Bruder nicht todt war, sondern in Sclaverei schmachtete,

hatte aber ein Interesse daran, ihn für todt gehalten zu wissen und sich an Villeroy zu rächen. Biron kehrt zurück, wird im Auftrag seines Bruders ermordet, Isabella tödtet sich selbst, und Carlos verfällt dem Gerichte. Die Motivirung ist etwas künstlich und schwächlich. Die Rolle der Isabella aber eine so große und dankbare schauspielerische Aufgabe, daß sie von allen bedeutenden Darstellerinnen dargestellt worden ist. Noch im Jahre 1830 wurde daher das Stück wieder neuaufgenommen. Auch Oroonoko hielt sich so lange. Er hatte dies theils dem rührenden Elemente, welches sich auch hier wieder in der unglücklichen Liebe des in Gefangenschaft schmachtenden Mohrenfürsten zeigt, theils der gegen den Sclavenhandel gerichteten Tendenz zu danken. Southern hat in der That das Verdienst, auf die Schmach dieses Gewerbes zuerst hingewiesen, zuerst einen Abscheu gegen dasselbe hervorgerufen zu haben. Der Gegenstand ist, wie ich schon andeutete, der Novelle Aphra Behn's entnommen, welcher wahre und selbst mit erlebte Begebenheiten zu Grunde lagen.

John Banks, welcher seine dramatische Laufbahn noch einige Jahre früher, 1677 mit The Rival kings, begann, kann schon deshalb nicht ganz übergangen werden, weil er von Lessing ausführlich besprochen worden ist und sein Essex or the unhappy favourite (1685), der die Veranlassung dazu gab, lange zu den beliebtesten Stücken der englischen Bühne gehörte und auch wirklich für seine Zeit manches Verdienstliche hat. Jedenfalls ist er das beste Stück dieses Dichters. Banks gehörte den Mitgliedern von New-Inn an und hat der Bühne acht Stücke, ausschließlich Tragödien, gegeben, von welchen die letzte, Cyrus the great, aus dem Jahr 1696 ist. Man kennt mit Sicherheit weder Geburts- noch Todesjahr von ihm, obschon er in Westminster begraben liegt. Doch glaubt man, daß er um 1706 bereits todt war.

Die politisch-religiöse Erregung der achtziger Jahre entzog der Bühne fast alles Interesse, sowohl bei dem Publikum, wie bei den Dichtern. Es trat in dieser Zeit kein Talent von einiger Bedeutung auf ihr weiter hervor. Desto reger wurde die dramatische Production nach beendeter Krisis. 1693 trat Congreve, 1696 traten Colley Cibber und Granville, 1697 Vanbrugh, 1698 Farquhar, 1600 Mrs. Centlivre und Rowe als Autoren auf. Von ihnen kann nur Congreve hier eine

nähere Betrachtung zu Theil werden, weil die Wirksamkeit der übrigen fast ganz in den nächsten Zeitraum fällt.

William Congreve*), nach Wilson am 5. April 1670 zu Bardsy bei Leeds in Yorkshire geboren**), stammte aus einer alten Familie des Staffordshire, die ihre Vorfahren bis auf die Zeit der normannischen Eroberung zurückverfolgt hat. Er erhielt seine Ausbildung auf der Schule zu Kilkeny, bezog dann die Universität von Dublin worauf er sich 1688 nach London wandte und, um die Rechtswissenschaft hier zu studiren, Mitglied des Middle-Tempel wurde. Congreve gehörte den frühreifen Talenten an, wenn es auch nicht ganz zutreffend ist, daß er sein erstes Stück, The old batchelor, welches erst 1693 zur Aufführung kam, schon mit 17 Jahren geschrieben hat. Er selbst sagt darüber in seiner Vertheidigung gegen die Anschuldigungen Collier's: „Wie Mehreren bekannt, wurde das Stück ein paar Jahre früher, als es dargestellt worden, geschrieben. Ich hatte damals von der Bühne noch keinen rechten Begriff. Ich schrieb es während der langsamen Genesung von einer Krankheit zu meiner Zerstreuung." Man hat in dieser Vertheidigung nur den Versuch erblicken wollen, der Welt einen übertriebenen Begriff von seinem Talent beizubringen. Ich glaube das nicht. Sie dürfte vielmehr der Wahrheit ziemlich entsprechen, da das Stück durchaus noch den Eindruck der dilettantischen Arbeit eines geistreichen und hochbegabten Menschen macht, der von der Form und dem Zwecke des Dramas noch keinen rechten Begriff hat. Wie schwach in der Composition und in Bezug auf das eigentlich Dramatische auch seine übrigen Stücke sind, so ist zwischen dem Old batchelor und dem in demselben Jahre mit ihm auf der Bühne erschienenen Double-Dealer hierin der Unterschied doch ein bedeutender. Dryden, dem er das Stück zu lesen gegeben und der ihm einiges zu ändern rieth, um dasselbe bühnengemäßer zu machen, betheuerte, nie ein so vortreffliches erstes Stück bisher gesehen zu haben. Er hätte hinzusetzen können, daß die darin entwickelte Menschenkenntniß bei

*) Wilson, Memoirs of the life of Congreve. 1730. — Sam. Johnson, a. a. O. — Macaulay, Essays, Comic dramatists of the restauration. — The works of W. Congreve by Leigh Hunt 1840. — Ward, a. a. O. II. 582. — Hettner, a. a. O.

**) Ward giebt nach Johnson und Macaulay 1672 an.

Congreve's Alter nicht nur in Staunen, sondern zugleich in Schrecken setze. Der Old batchelor besteht aus mehreren lose miteinander verbundenen, schwankartigen Vorfällen, die durch die Conversation breit auseinander gezogen sind und einander in willkürlicher Weise verdrängen, so daß die Nebenhandlungen die Haupthandlung ganz überwachsen haben und die Hauptfigur gegen die Nebenfiguren zurücktritt. An Handlung und dramatischem Interesse ist es sehr arm. Die den mittleren Klassen der Gesellschaft entnommenen und zum Theil chargirten Figuren sind mit festen Strichen entworfen und treten in vollster Lebendigkeit und Bestimmtheit hervor. Doch hat keine eine wirklich dramatische Entwicklung, daher sie auch trotz des Aufwandes von Witz und glücklichen Einfällen allmählich ermüden, was insbesondere von Sir Joseph Witall und Captain Bluffe gilt. Macaulay sagt, daß, obschon die Schriften Congreve's keineswegs rein wären, man, von Wycherley kommend, doch den Eindruck von ihnen gewänne, das Schlimmste überstanden zu haben, daß man sich einen Grad weiter von der Restauration fühle und den Nadir der Verwilderung des Nationalgeschmacks und der Sitten überschritten habe. Ich finde den Unterschied zwischen beiden aber nur darin, daß Congreve, besonders in seinen übrigen Stücken, ungleich eleganter ist, und besser als Wycherley das Leben der vornehmen Kreise zu schildern versteht. Dieser ist kecker und frecher in seinen Entwürfen, derber und brutaler in der Ausführung. Seine Satire gewinnt aber zuweilen einen energischen, an das Gebiet des Tragischen streifenden Ausdruck, wie in der Scene des Plain Dealer, in welcher sich dieser in brutaler Weise an dem Verrathe seiner früheren Geliebten rächt. In solchen Momenten zeigt sich bei Wycherley immer etwas von einer zwar rohen, doch bedeutenden dramatischen Kraft, weshalb wohl auch Dryden gerade „The satire wit and strength of manly Wycherley“ rühmt. Bei Congreve erscheint dagegen alles glätter, kühler, gefälliger, selbst noch das Niederträchtigste, was sich z. B. an Maskwell und Mirabel, an Sir Sampson Legend und Mrs. Touchwood beobachten läßt. Nicht daß es ihm an Kraft des Ausdrucks gefehlt hätte. Sie geht z. B. der Scene zwischen Mrs. Touchwood und Maskwell in The double dealer und der ersten Begegnung des alten und jungen Sampson in Love for Love nicht ab. Wenn aber Congreve auch äußerlich Vieles glättet und gefälliger zu machen suchte, so ist seine Darstellung häufig fast noch

schamloser und empörender, als die brutalere Wycherley's, schon weil die des letzteren meist um vieles chargirter und lustiger ist, und sich in niederen Kreisen bewegt. Congreve's vornehme Damen scheinen fast alle die Schule der Bordells durchlaufen zu haben, seine jungen Mädchen fast alle schon dafür reif zu sein. Dabei sucht er immer den Glauben zu unterhalten, daß er ganz in den Grenzen der Wahrheit bleibt. Die Wahrheit war ja der Schild, mit dem die leichtfertigen Schriftsteller der Bühne ihre Schamlosigkeit zu vertheidigen suchten. Auch Wycherley that es, daher er im Vorwort zu seinem Plain dealer sich sogar selbst diesen Namen mit beigelegt hat. Allein die Wahrheit, die sie zu beobachten vorgaben, war eine halbe. Sie brachten immer nur die Schatten-, nicht die Lichtseite der Zeit, welche sie schilderten, zur Darstellung. Sie kannten wohl ihre Laster, doch nicht ihre Tugenden, oder wenn sie sie kannten, so hatten sie doch kein Interesse dafür. In ihren Händen würden sie auch sicher nur zweideutig geworden sein. Dies zeigt sich an Wycherley's Plain Dealer und an Valentine und Angelica in Love for Love. Die Moral, die sie gelegentlich äußern, ist stets eine schillernde. Doch war dies nicht auch bei Fletcher der Fall? also vor der Restauration schon?

Congreve läugnete bei seinen Rechtfertigungen nicht, daß es Tugend auch noch in seiner Zeit gebe, er bestritt aber, dieselbe irgend beleidigt zu haben. „Die, welche tugendhaft sind — heißt es in der Vorrede zum Double Dealer — sollten sich durch meine Lustspiele nicht beleidigt fühlen — da die von mir geschilderten Charaktere sie ja nur heben und besser ins Licht stellen. Die aber, welche nicht zu den Tugendhaften gehören und doch dafür gelten wollen, würden besser thun, sich nicht von meiner Satire getroffen zu fühlen und sich gegen sie zu ereifern. Auch diese haben mich fälschlich angeklagt, da ich ihnen hierdurch ja nur hätte nützen können.“ In diesem letzten Satze zeigt sich der ganze Mann. Es war ihm mit seiner Schilderung des Lasters um Besserung gar nicht zu thun. Vielmehr war er frivol genug, es noch zur Heuchelei aufzumuntern, wenn er auch diese dadurch mit verspotten wollte. In Mrs. Foresight und ihrer Schwester hat er dafür schamlose Beispiele aufgestellt.

The batchelor brachte seinem Verfasser vielleicht mehr, als irgend ein anderes Stück seinem Autor ein. Es verschaffte ihm den Beifall

und die Gunst von Lord Halifax, der ihm rasch hintereinander mehrere Staatsämter gab, mit einem Einkommen von 600 £.

Ich halte The double dealer für das im dramatischen Sinne bestgearbeitete Lustspiel des Dichters, obschon es bei seinem ersten Erscheinen (1694) keines besonderen Beifalls genoß. Dies lag, wie ich glaube, wesentlich daran, daß Maskwell und Lady Touchwood eigentlich keine Lustspielfiguren sind. Es hat etwas Beleidigendes, eine so ausgesuchte Schlechtigkeit und Verworfenheit in das komische Licht gestellt zu sehen. Auch fällt ihre erste große Scene ganz aus der komischen Behandlung des Stückes heraus. Sodann spielt Melfont eine ebenso unwahrscheinliche, als alberne Rolle, was ein Interesse für ihn, obschon es bezweckt ist, doch nicht aufkommen läßt. Maskwell's Charakter ist dem des Tartuffe verwandt, der bereits in verschiedenen Varianten auf der englischen Bühne erschienen war. Er ist abgesehen von dem eben erhobenen Einwand trefflich gezeichnet.

Love for Love (1695) ist von verschiedenen Beurtheilern sehr hoch gestellt worden. Es zeigt allerdings in hohem Maße die Vorzüge, doch auch die Schwächen des Dichters. Das dramatische Element darin ist gering, die Composition lose, die Entwicklung unbeholfen, die Motivirung theilweise unklar und schwächlich. Andrerseits steht aber Congreve hier in seiner an Witz und geistreichen komischen Einfällen und Wendungen unerschöpflichen Behandlung des Dialogs schon auf der vollen Höhe. Die Schilderung der Sitten, obschon nur von Seiten ihrer Verderbtheit dargestellt, ist ebenso fein und mannichfaltig, wie wahr. Die Charaktere treten in individuellster Lebendigkeit auf, vor allem der alte Sampson Legend, Mr. und Mrs. Foresight und Tettle. Es sind Züge der ergötzlichsten Art darin von großer Feinheit sowohl, als Kraft. Nicht selten opfert aber Congreve seinem Witz Charaktere, wie Situationen. Die ersten müssen oft Gedanken und Einfälle des Dichters aussprechen, die zu ihrem Charakter nicht passen, die letzteren werden durch übertriebene Ausdehnung der geistreichen Conversation endlich ermüdend, was z. B. mit Valentin in den fingirten Wahnsinnsscenen der Fall ist.

Congreve wollte nach dem Erfolge dieses Stückes beweisen, daß er nicht nur auf dem Soccus, sondern auch auf dem Kothurn zu schreiten verstehe. Er schrieb seine Mourning bride (1697), eine Tragödie, in der er Lee noch zu überbieten strebte, ohne doch dessen tra-

gische Kraft zu besitzen. Nur in einzelnen Stellen bricht etwas davon hervor, wofür schon Johnson die kleine Scene zwischen Almeria und Leonora im Tempel, zu Anfang des zweiten Aktes, hervorhob. Das in Blankversen geschriebene Stück hatte noch einen größeren Erfolg, als Love for Love und erhielt sich bis in die neueste Zeit auf der Bühne. Das Jahr 1700 brachte aber wieder ein Lustspiel, The way of the world, das letzte des Dichters. Er hatte demselben seine ganze Kraft gewidmet, aber trotz aller Vorzüge fand es nur einen kühlen Empfang. Der Grund lag theils darin, daß die Arbeit zu fein und die Satire zu bitter war, theils aber auch in dem Abstoßenden der Charaktere und in dem Mangel an Handlung. Congreve, in seinem Vorworte, behauptet zwar, von der Wirkung noch überrascht worden zu sein, weil seine Dichtung gar nicht auf den am Theater damals herrschenden Geschmack berechnet gewesen sei. „Die Charaktere — setzt er hinzu — die man gewöhnlich in unseren Lustspielen lächerlich gemacht findet, sind meist so grobe Narren, daß nach meiner bescheidenen Ansicht, sie den feiner fühlenden und denkenden Theil des Publikums eher verletzen, als vergnügen sollten.“ Er habe daher sich bewogen gefunden, Charaktere zu zeichnen, welche nicht sowohl durch einen angeborenen Makel, der unverbesserlich und darum ungeeignet für die Bühne sei, als „durch einen affectirten Witz lächerlich sind, einen Witz, der gleichzeitig affectirt und auch falsch ist.“ In der That ist Witwould, auf den dies hauptsächlich anwendbar ist, die ergötzlichste Figur des, gegen die früheren, auch weniger indecenten Stücks, was man als Folge des Collier'schen Angriffs beurtheilt hat.

Es mag hier noch einer besonderen Eigenthümlichkeit des damaligen Lustspiels gedacht werden, die eine überwiegend formelle ist und darin bestand, daß man Gesänge in ihnen anbrachte, die bisweilen mit der Handlung unmittelbar gar nichts zu thun hatten, zuweilen aber auch zu ihr in Beziehung standen und dann auf die Verstärkung einer bestimmten Stimmung berechnet waren. Es sind Einflüsse jener von Davenant in die Mode gebrachten musikalischen Dramen, die man auch Opern genannt. Eine andere Eigenthümlichkeit boten die Aktschlüsse dar, die immer aus einigen gereimten Versen bestanden und irgend eine Lebensmaxime oder irgend einen sittlichen Gemeinplatz enthielten.

Es hat gewiß mehreres zusammengewirkt, was Congreve bestimmte

nichts mehr für die Bühne zu arbeiten. Zunächst kann es aber weder Stolz, noch Rücksicht auf die Angriffe Colliers gewesen sein, da er sich noch 1806 mit Vanbrugh vereinigte, um mit diesem gemeinschaftlich ein Theater zu leiten. Man kam zugleich überein, dieses Theater wesentlich mit eignen Stücken zu versorgen. Der Mißerfolg des Unternehmens war aber Ursache, daß Congreve bald wieder davon zurücktrat, ohne etwas weiteres als die Oper Semele (1707) dafür geschrieben zu haben. Dies widerspricht auch der Annahme Macaulay's, daß Congreve schon immer zwei ganz verschiedene und unvereinbare Zwecke verfolgt habe, nämlich den, eine Rolle in der literarischen Welt und den, eine solche in der vornehmen Gesellschaft zu spielen. Der höhere Ehrgeiz habe nun eben nach kurzem Kampfe den niederen besiegt. War dieses doppelte Streben, das ich keineswegs läugne, aber wirklich so unverträglich mit einander? Zu jener Zeit sicher noch nicht. Vielmehr gehörte es damals noch immer zum guten Tone, sich in dramatischer Poesie zu versuchen, wie die Erscheinungen Van Brugh's, Farquhar's Granville's (des späteren Lord Lansdown) und Addison's beweisen. Was aber für einen jüngeren Mann der vornehmen Welt als eleganter, geistiger Sport angesehen werden durfte, konnte darum in vorgerückteren Jahren doch in einem ganz anderen Lichte erscheinen. Auch trugen die moralischen Strebungen der Zeit in ihrer ablehnenden Haltung gegen die Bühne mit dazu bei, die dramatische Schriftstellerei nicht mehr so hoffähig erscheinen zu lassen. Ich glaube jedoch, daß Congreve zugleich ein Sinken der dichterischen Kraft an sich wahrnahm oder wahrzunehmen glaubte und bei der errungenen höheren gesellschaftlichen Stellung sich Niederlagen auf dem Theater nicht aussetzen wollte. Macaulay's Ansicht fußt augenscheinlich auf jenem von Congreve gegen Voltaire gemachten Ausspruch, daß er seine Stücke einzig zum Zeitvertreibe in müssigen Stunden geschrieben habe und nie etwas anderes sein wollte, als ein einfacher Gentleman — ein Ausspruch der ihm die bekannte Zurechtweisung Voltaire's zuzog: — daß falls er wirklich nichts weiter als das wäre, dieser ihn niemals aufgesucht haben würde. Allein dieser Ausspruch stammt aus so später Zeit, daß es nicht thunlich erscheint von ihm auf die Auffassung seiner Jugend zu schließen. Ganz entsagt hatte Congreve der Poesie aber auch jetzt nicht. Wir besitzen von ihm noch eine ganze Reihe Gelegenheits-

dichtungen aus späterer Zeit. Im übrigen begnügte er sich, durch eine reichen geistigen Gaben eine glänzende Rolle in den Boudoirs und in der Gesellschaft zu spielen. Von seinen zärtlichen Verhältnissen sei nur das zu der ausgezeichneten Schauspielerin Bracegirdle und zur Tochter des großen Marlborough hier erwähnt. Letzteres soll nur platonischen Charakters gewesen sein. Es entstand in der That erst in der Zeit, da Congreve schon von der Gicht gebrochen und halb erblindet war. Gleichwohl hegte die Herzogin eine geradezu abgöttische Verehrung für ihn, so daß sie nach seinem am 19. Januar 1728 erfolgten Tode ihn mit großem Pompe in Westminster begraben und dort ein Denkmal errichten ließ.

Congreve ist, meiner Meinung nach, zwar nicht als geistvoller Schriftsteller, wohl aber als dramatischer Dichter sehr überschätzt worden. Er ist ausgezeichnet im Entwurfe seiner Charaktere, aber er hat es nur wenig verstanden, dieselben dramatisch zu entwickeln. Seine Stärke liegt zuletzt nur in der Conversation, aber bei allem Glanze derselben fällt er auch hier aus dem dramatischen Charakter und Styl oft heraus.

Der Abschnitt, welchen die Wende des Jahrhunderts in der Entwicklung des englischen Dramas bildet, war durch verschiedene Ursachen bestimmt. Zunächst bewirkte der Sturz der Stuarts und die neue Herrschaft unter den Whigs einen Umschwung in dem ganzen geistigen Leben der Nation, der auf den Geschmack der Bühne nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Obschon der Puritanismus durch die Restauration unterdrückt worden war, hatte sich doch von dem Geist desselben noch viel im Volke lebendig erhalten, mit ihm auch die Abneigung gegen die Bühne und da von dieser alles geschah, was diese Abneigung rechtfertigen mußte, so standen ihr fast alle Leute von strenger kirchlicher Observanz und Sitte in principieller Feindseligkeit gegenüber. Es erklärt sich hieraus, warum für das große London so lange zwei Schauspielhäuser genügen, ja warum diese zuweilen nicht einmal neben einander bestehen konnten, sowie warum das englische Drama sich von seinem Sturze durch die Revolution nie wieder zu einer höheren nationalen Entwicklung zu erheben vermochte.

Eine Opposition gegen die Bühne läßt sich durch die ganze vorliegende Periode also schon darin erkennen, daß das bessere Bürgerthum sich ihres Besuches enthielt. Sie würde offner hervorgetreten sein

wenn den Puritanern jetzt nicht eine große Zurückhaltung auferlegt gewesen wäre und die anglikanische Kirche im Theater nicht einen Bundesgenossen gegen sie gesehen hätte. Nur der berühmte Kanzelredner South richtete gelegentlich die Geißel seiner Satire auch gegen sie. Im Geheimen aber versuchten doch Manche, wie dies Evelyn in seinem Briefe an Lord Cornbury v. J. 1665 beweist, gegen dieselbe anzukämpfen. „In London — heißt es darin — sind mehr schändliche und obscöne Stücke, als in der ganzen übrigen Welt erlaubt. In Paris spielt man nur drei, in Rom nur zwei Mal die Woche, in Florenz, Venedig und anderen Orten nur während bestimmter Perioden des Jahres und zwar zum Nutzen des Volks, wogegen wir täglich theatralische Vorstellungen haben, so daß die Damen und deren Liebhaber noch erhitzt von der Sonnabendvorstellung in die Kirche gehen und die Ideen der Schauspiele auf Kosten der Andacht von ihren Gedanken Besitz genommen haben.“ Doch ging Evelyn hier noch nicht weiter, als die Unterdrückung der Theatervorstellungen vom Freitag zum Sonntag zu fordern und auf eine Ueberwachung der Moralität der Stücke zu dringen, deren leichtfertiger Mißbrauch zu einem Laster der Zeit geworden sei.

Nach dem Siege der Whigs traten diese Angriffe aber offner hervor, zuerst wie es scheint in der Vorrede zu dem Epos Prince Arthur (1695) von Richard Blackmore. Hier werden besonders die Lustspieldichter verurteilt, welche die Entartung ihrer Stücke mit der Entartung der Zeit entschuldigen, die sie doch selbst geflissentlich nährten. Der Angriff war aber zu schwach, um eine tiefere Wirkung ausüben zu können, obschon die Blackmore'sche Dichtung eine große Verbreitung fand. Um so epochemachender wurde ein Buch, welches drei Jahre später der Geistliche Jeremias Collier gegen die Bühne veröffentlichte, A short view of the immorality and profaneness of the English stage (1698), und welches zwar mit der ganzen Einseitigkeit seines beschränkten kirchlichen Standpunkts, aber mit großer Kenntniß seines Gegenstands, mit der Wärme der Ueberzeugung und nicht ohne eine gewisse Schärfe des Geistes geschrieben ist. Collier war ein Mann von seltner Unerschrockenheit und Kühnheit, der für das, was er für recht und für wahr hielt, rücksichtslos eintrat und von dem Geiste der Polemik und Streitlust erfüllt, den Kampf mit Hartnäckigkeit führte. Sein Buch war hauptsächlich gegen die Bühnen

schriftsteller der Zeit: Dryden, D'Urfey, Congreve, Vanbrugh gerichtet, wogegen er die des altenglischen Theaters nachsichtiger beurtheilte. Er sah nur die Auswüchse, die Gebrechen der Bühne, war blind für ihre Vorzüge und ihren Nutzen und rechnete ihr wohl sogar zum Verbrechen an, was ihr zum Verdienste gereichte. In der Hauptsache aber hatte er Recht. Eine Reaction gegen die Frechheit und Unzüchtigkeit wurde so allgemein als geboten erkannt, daß sein Buch trotz seiner Fehler und Einseitigkeiten einen ganz außerordentlichen und nachhaltigen Eindruck machte, was sich nicht nur aus den wiederholten Auflagen desselben, sondern auch aus den vielen Streitschriften erkennen läßt, die es hervorrief, und unter denen sich auch Blackmore's Satire upon wit (1699) befand, die allein wieder an 20 Pamphlete zur Folge hatte. Dryden, dem Rande des Grabes sich nähernd, äußerte sich nicht ohne Zugeständnisse. Er gab zu, mit Recht getadelt worden zu sein, und behauptete nur, ein milderes Urtheil verdient zu haben. „Wenn Mr. Collier mein Feind ist, so laßt ihn triumphiren, ist er aber mein Freund, wie ich ihm ja nie persönlich Veranlassung gegeben habe, etwas anderes zu sein, so wird er sich meiner Reue freuen." Doch war er überzeugt, daß in all seinen Dramen nicht so viel Unsittliches und Obscönes zu finden sei, als in denen Fletchers, der doch milder beurtheilt werde. Und allerdings lag für Dryden mehr Entschuldigung in dem Zustand der Zeit, als für diesen. Es ist unrichtig, aus den Prologen Fletchers, in denen sich dieser seiner Reinheit und Ehrbarkeit rühmt, schließen zu wollen, daß seine Frivolitäten und Obscönitäten damals gar nicht als solche erschienen und empfunden worden seien. Prynne's Histriomastix allein liefert den Gegenbeweis. Er selbst würde von seiner Reinheit gar nicht zu sprechen nöthig gehabt haben, wenn ihm dieselbe nicht abgesprochen worden wäre.

Congreve, D'Urfey, Settle, Vanbrugh traten dagegen mehr oder weniger heftig gegen die von Collier erhobenen Anschuldigungen, gegen seine einseitige Beurtheilung der Bühne und seine beschränkte Kunstanschauung auf. Allein anstatt sich darauf zu beschränken das Unhaltbare einzelner seiner Behauptungen darzuthun, zogen sie vor, grade dasjenige zu entschuldigen, was mit Recht von ihm angegriffen worden war und was sie, zum Theil ziemlich ungeschickt, zu bemänteln suchten. Collier benutzte jede Schwäche der Gegner, besonders die Congreve's und seine satirischen Erwiderungen übten eine um so größere Wirkung

aus, je mehr man letzteren bisher wegen der Schlagfertigkeit seines Geistes und Witzes bewundert hatte.

Was diese Wirkung vermehrte, war noch der Umstand daß die Libertinage am Hofe keine Stütze mehr fand. Wilhelm III. verstand — wie es Macaulay ausgedrückt hat — seine Laster ganz zu verbergen und das Leben der Königin war von der makellosesten Reinheit. Dagegen mußte der Aufschwung, welchen die Philosophie zu dieser Zeit nahm — jene Wirkung in einem gewißen Umfange wieder aufheben, da sie die Subjectivität des Geistes von den Fesseln entband, die sie bisher unterdrückt hatten. 1690 war Locke mit seinem von langer Hand her vorbereiteten Essay concerning human understanding hervorgetreten, welcher die Grundlage einer ganz neuen Philosophie, einer ganz neuen Weltanschauung wurde, dem dann noch die Abhandlungen über bürgerliche Verfassung (treatise on government), über die Vernunft im Christenthum (on the reasonableness of christianity) und seine Gedanken über Erziehung folgten, welche bahnbrechend für politischen Liberalismus, religiöse Toleranz und aufgeklärte Erziehung wurden. Es lag hierin ein wohlthätiges Gegengewicht gegen den pfäffischen Geist des Collier'schen Buches, doch kann nicht geläugnet werden, daß durch falsche Auffassung und Auslegung der in diesen Schriften niedergelegten Ansichten, Egoität, Frivolität und Libertinage auch mit gefördert wurden. Ihrer Natur nach forderten sie aber zu einer ernsten Lebensbetrachtung auf und setzten die geistigen Kräfte der Menschheit nach den mannichfaltigsten Zielen hin in Bewegung. Mit der Subjectivität des Geistes wurde auch die des Gemüthes entfesselt, was dem sittlichen Zuge der Zeit eine größere Vertiefung, einen höheren Aufschwung verleihen konnte und auch auf die Gestalt des Dramas im nächsten Jahrhundert mit eingewirkt hat.

IX.

Entwicklung des Dramas im 18. Jahrhundert.

Kampf der alten leichtfertigen und der neuen sentimental moralisirenden Richtung. — Die Wochenschriften. — Die Wiederaufnahme des altenglischen Dramas. — Adaptionen Shakespeare's. — Einfluß und Bearbeitungen französischer und deutscher Dramen. — Colley Cibber. — Vanbrugh. — Farquhar. — Gildon; Granville; Mrs. Pix; Mrs. Manley und Mrs. Cockburn. — Mrs. Centlivre. — Nicholas Rowe. — Richard Steele. — Theobald, Aaron Hill, Ambrose Phillips. — Jos. Addison. — Rich. Savage. — Edward Young. — Fielding. — Pantomimen und Opern. — John Gay. — James Thomson. — George Lillo. — Edward Moore. — Hoadley. — Sam. Foote. — Garrick; Colman; Murphy. — Cumberland. — Kelly. — Mrs. Griffith. — Oliver Goldsmith. — Rich. Sheridan. — Bickerstaff; Dibdin. — Johnson; Whitehead; Home; Henry Jones; Henry Brooke. — Mrs. Cowley; Mrs. Lee; Mrs. Inchbald; Holcraft; Reynolds Burgoyne; Colman d. j.; Hannah More; Ireland; Holman; Lewis.

So groß die Einwirkungen waren, welche der Geist und Geschmack des Zeitalters um die Wende des Jahrhunderts erfuhren, konnten sie diese doch nicht so auf ein Mal verändern, wie es unter dem kurzen, aber strengen und unduldsamen Regimente der Puritaner geschah. Die weitere Entwicklung des geistigen Lebens in England vollzog sich vielmehr unter dem Schutze der Freiheit. Die Frivolität und Entartung der Sitten dauerten wie im Leben auch auf der Bühne noch fort, aber sie nahmen mildere Formen an und mußten gegen die Forderungen der Ehrbarkeit allmählich zurücktreten. Doch lassen sich beide Richtungen des Geistes fast noch durch das ganze Jahrhundert auf der Bühne verfolgen. — Als Collier's Buch erschien, waren Cibber und Vanbrugh eben nur aufgetreten. Erst ein Jahr später erschien Farquhar und noch ein Jahr später Mrs. Centlivre, die sämmtlich und mit Ausnahme Cibbers auch dauernd, der alten leichtfertigen, ja frechen Auffassung des Lebens im Lustspiele huldigten. Auch die Stücke Wycherley's, Etherege's, D'Urfey's und Aphra Behn's erhielten sich noch lange auf der Bühne fort. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mußten sie hierzu dem veränderten Geiste gemäß überarbeitet werden. Selbst nachdem Cibber und Steele den Versuch gemacht hatten, das Lustspiel in eine reinere Sphäre zu heben und dem Verhältnisse der beiden Geschlechter, der Liebe und Ehe, eine größere Innigkeit, mehr Adel und Würde zu geben, blieb der Ton auf der Bühne im Ganzen noch ein so freier und frecher, daß die Königin

(1704) ein Verbot dagegen, sowie gegen das Tragen von Masken, unter deren Schutze die Damen sich in den Pit eingedrängt hatten, und gegen die Gegenwart von Zuschauern auf der Bühne erließ, das aber zu bald nur wieder verletzt wurde. Schon im nächsten Jahre fand Lord Gardenstone durch Vaubrugh's Confederacy Gelegenheit zu der Aeußerung: „Dies ist eines von den Stücken, welche die englische Bühne mit Schmach bedecken, obschon es nicht ohne Witz und Humor ist. Ein Volk muß aber im höchsten Grade entartet sein, damit solche Unterhaltungen bei ihm entstehen und Beifall finden können. In diesem Zustande entarteter Sitte sind wir, wie ich glaube, von keiner Nation der Gegenwart oder Vergangenheit übertroffen." Auch dem Raffinement, obscöne Stücke ausschließlich von Damen spielen zu lassen, begegnet man noch. Am 25. Juni 1705 fand eine derartige Darstellung von Congreve's Love for Love statt und die Rolle des leichtfertigen Harry Wildair war selbst noch später lange eine Lieblings- und Hauptrolle von Margaret Woffington. Auch fielen die sentimentalen und moralisirenden Dichter oft in den alten Ton wieder zurück. Beides findet sich nicht selten dicht neben einander und das, was man damals Reinheit und Sittlichkeit nannte, würde uns heute noch immer für ziemlich frivol und indecent gelten. Selbst Pope soll es nicht unter seiner Würde gehalten haben, sich mit Arbuthnot an einem der unzüchtigsten Lustspiele zu betheiligen, an Gay's Three hours after marriage, das übrigens eine kühle Aufnahme fand.

Diese andauernde Frivolität des Lustspiels erklärt sich theils aus der ablehnenden Haltung, welche der streng kirchlich gesinnte Theil der Nation nach Collier's Beispiel fort und fort gegen die Bühne behauptete, theils aber auch daraus, daß die elegante vornehme Welt, wenn schon in feineren und gefälligeren Formen, fortfuhr dem Geiste der Frivolität und zwar nicht nur auf dem Gebiete der Liebe und Ehe, sondern nun auch auf dem der Religion und der Politik zu huldigen, was durch die Sittenlosigkeit der ersten Regenten aus dem Hause Hannover und die unter ihren Staatsmännern eingerissene Corruption, noch bedeutend gefördert wurde. Doch war es immerhin eine andere Welt, welche selbst von den freiesten Dichtern dieses Jahrhunderts vorgeführt wurde; eine Welt in der zwar die Libertinage, doch sie nicht allein, sondern auch Liebe, Sittsamkeit, Ehre das Wort führten, in der es sich den Dichtern nicht mehr blos um die Prostitution der

Frauen und die Virtuosität der Männer auf dem Felde des Ehebruchs und der Verführung und um das handelte, was sie hier unter dem „Stellen der Question" verstanden, obschon dieses letztere, wie Farquhar und Cibber's epochemachendes Lustspiel The constant couple und dessen Held, der durch nichts aus seinem halb gutmüthigen, halb schamlosen Genußleben herauszuschreckende Harry Wildair beweist, gelegentlich immer noch eine große Rolle spielt. Aber einem Wildair steht jetzt doch eine Angelica gegenüber, in welcher die Dichter ein sittsames Mädchen allerdings mit ungleich geringerem Glück und Geschick, zu schildern beabsichtigten. Dies war es überhaupt, was den Erfolgen des neuen sentimentalen, moralisirenden Dramas zunächst noch so hinderlich war. Wie die Komiker der italienischen Renaissancezeit wurden auch sie, sobald sie ehrbar zu werden suchten, meist langweilig. Dies zeigte sich besonders an den Versuchen Steele's, der doch in anderer Weise, durch seine aufklärenden und moralisirenden Wochenschriften, dieser Richtung so förderlich wurde. Freilich war dies zum großem Theile das Verdienst Addison's. Steele trat am 12. April 1709 mit seinem Tatler auf, der bald eine ungeheure Verbreitung gewann. Es war zunächst blos eine Unterhaltungsschrift. Erst Addison machte dieselbe zu einem Organe der Aufklärung und sittlichen Anregung. Er wurde die Seele derselben und drängte auch bald dazu hin, dem Unternehmen eine höheren Ansprüchen genügende Form zu geben. So entstand 1711 der Spectator. Er ist in seinem besten Theile das ausschließliche Werk Addisons. Doch veränderte auch er seine Form schon wieder im folgenden Jahre und erschien in der neuen als Guardian (13. März 1713), der jedoch bald im Kampfe mit Swifts torriistischen Examiner ein whigistisches Parteiblatt zu werden drohte. Dies führte zur Trennung des politischen Theils von dem der Unterhaltung und Belehrung gewidmeten. Es entstanden The Englishman und The lover. Obschon auch diese bald wieder verschwanden, blieb das Beispiel nicht ohne Nachfolge. Die Theilnahme an den geistigen Interessen der Nation war eine allgemeinere geworden. Auch das Theater wurde nicht mehr blos als eine Sache der Zerstreuung betrachtet. Die Kritik war ein Bedürfniß geworden. 1820 gab Steele eine Zeitschrift in zwanglosen Blättern, The theatre, heraus. Sie war zwar nur durch eine Differenz mit dem Lord Kammerherrn wegen der Entziehung seines Theaterpatentes entstanden,

hatte aber nebenbei auch den Zweck, die Interessen des Theaters zu vertreten und dessen Erscheinungen zu besprechen. Es war wohl der erste Versuch einer Theaterzeitung in England. Doch ging sie nur zu bald, mit der Erneuerung seines Patents, wieder ein.

Die beste Kraft sog dies neue sentimentale moralisirende Drama in England aber aus dem alten nationalen Drama, das zu dieser Zeit wieder auflebte. Selbst das bürgerliche Trauerspiel Lillo's war keine neue Erfindung. Es entstand vielmehr in Anlehnung an die bürgerliche Tragödie der Elisabetheischen Zeit. Der Arden von Feversham dieses Dichters beweist es allein, doch haben auch seine übrigen dieser Gattung angehörenden Stücke denselben criminalistischen Charakter; wie sie behandeln sie sämmtlich ein verbrecherisches Ereigniß der Zeit.

Shakespeare hatte seit Fletcher's Erscheinen gegen diesen zurückstehen müssen. Dryden konnte um 1668 behaupten, daß damals am Theater auf ein Shakespeare'sches Stück zwei Fletcher'sche kamen. Von 1780 an starb das Interesse für ersteren aber noch mehr ab. Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts wurde es aufs neue durch die Darstellungen Betterton's angeregt. 1703 wurden in Drurylane, Hamlet, Lear, Macbeth, Timon, Richard III., Titus Andronikus und der Sturm gegeben. Um 1710 giebt Gildon an, daß von 73 Stücken, in denen Betterton spielte, eben so viel Shakespeare'sche, als Fletcher'sche gewesen seien, er aber jenen den Vorzug gegeben habe. Die Arbeiten Rowe's, Pope's und Theobald's und Schauspieler wie Booth, Macklin und Wilks thaten bis zum Auftreten Garricks das Weitere. Der ächte Shakespeare trat, wenn auch noch nicht auf der Bühne, so doch im Drucke wieder hervor. Gleichwohl konnte Seward 1750, im Vorworte zu seiner Ausgabe von Beaumont und Fletcher, noch sagen, daß selbst die besten Stücke Shakespeare's erst einer Modernisirung durch die poetischen Schneider zu unterwerfen seien, (were forced to be dressed fashionably by the poetic tailors), um auf der Bühne Eingang finden zu können*); und daß nur noch vor wenigen Jahren dessen

*) Ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, theile ich hier die mir bekannten Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke für die englische Bühne aus diesem Jahrhundert mit: Richard III. von Cibber (1700); The jew of Venice von Granville (1701), The Comical gallant nach den Merry wives of Windsor

Lustspiele mit großer Geringschätzung beurtheilt wurden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mußte aber Fletcher entschieden gegen Shakespeare zurücktreten, gegen Ende desselben war er fast von der Bühne verschwunden, während dieser im vollsten Glanze erstrahlte. Doch waren sie keineswegs die einzigen alten Dramatiker, die damals durch Neubearbeitungen wieder an's Licht gezogen wurden. Es erschienen Sammlungen, die eine Auswahl der verschiedensten älteren Dramendichter enthielten, von einzelnen auch neue Gesammtausgaben. 1744 bahnte Dodsley*) mit seinen Old plays den Weg, 1750 folgte Seward mit seiner Ausgabe der Beaumont und

von Dennis (1702); Love betrayed nach What you will von Barnaby (1703); The invader of his country, nach Coriolan, von Dennis (1719); Richard II. von Theobald (1719); Heinrich VI. von Betterton (1720); Julius Caesar und Marcus Brutus von Buckingham (1722); Love in a forest, nach As you like it, von Ch. Johnson (1723); Humphrey, duke of Gloster, nach Heinrich VI., 2. Theil, von Ambr. Phillips (1723); Henry IV. (1723); Henry V. von Aaron Hill (1724); Marina, nach Perikles, von Lillo (1738); Romeo and Juliet, nach Otway und Shakespeare, von Cibber (1742); Papal tiranny in the reign of King John von Cibber (1746); Romeo and Juliet von Garrick (1749); Coriolanus or the Roman matron, nach Shakespeare und Thomson (1754); The fairies, nach Summernightsdream von Garrick (1755); The tempest von Garrick (1756); Catherine and Petruchio von Garrick (1756); The winter's tale von Garrick (1756); King Lear, eine theilweise Wiederherstellung Shakespeare's durch Garrick (1756); Antony and Cleopatra von Capel (1758); Cymbeline von Hawkins (1759); Cymbeline, eine Wiederherstellung von Garrick (1762); The two gentlemen of Verona von Victor (1762); Falstaff's wedding nach Heinrich VI., 2 Th., von Kenrick (1766); King Lear von Colman (1768); The tempest von Kemble (1790). Bei vielen dieser Bearbeitungen zeigt sich das Bestreben den Dichter selbst zu Worte kommen zu lassen. Einzelne sind sogar schon darauf gerichtet, ihn möglichst rein und selbständig zur Darstellung zu bringen. Der Schauspieler Macklin war aber der erste, welcher eine unverfälschte Darstellung eines Shakespeare'schen Stückes, The merchant of Venice, wieder durchsetzte (1741). Ihm folgte Garrick mit Macbeth (1744), Lacy mit dem Tempest (1746). Hamlet kam erst 1780, auf ausdrücklichen Wunsch, wie es heißt, mit Bannister in der Titelrolle also zur Aufführung, Lear erst 1823.

*) Robert Dodsley, 1703 zu Mansfield in Nottinghamshire geb., 25. Sept. 1764 zu Durham gest., schrieb auch selbst mehrere Stücke, die aber keinen Erfolg hatten. Reed veranstaltete 1776 eine neue Ausgabe der Old plays, die zugleich eine kleine kurze Geschichte der englischen Bühne enthielt. Collier brachte 1825 eine dritte erweiterte Ausgabe davon.

Fletcher'schen Dramen und Whalley mit der von Ben Jonson, Hawkins 1773 mit The Origin of the English Drama. 1778 erschien eine neue Ausgabe Beaumont und Fletcher's und 1779 die der Massinger'schen Dramen von Monck Mason.

Neben dem altenglischen Theater übte aber auch das französische jetzt einen größeren Einfluß aus. Wenn Dryden zwischen diesen beiden Einflüssen schwankte, entschied sich dagegen der poetische Gesetzgeber dieser Periode, Pope, trotz seiner Verehrung Shakespeare's, nun ganz für die Grundsätze Boileau's. Er war zugleich Vertheidiger und Muster der französischen Correctheit, Klarheit, Regelmäßigkeit und Eleganz des Styls. Grade die begabtesten Dramatiker der Zeit, Farquhar, Cibber, Mrs. Centlivre, Addison rc. suchten und fanden ihre Anregungen vorzugsweise bei den Franzosen. Nicht wenige ihrer Stücke sind nur Bearbeitungen, wenn auch meist freie, französischer Muster. Neben Molière, von dem 1732 eine Prachtausgabe in London erschien, war es besonders Corneille, Racine, Voltaire, Dancourt, Regnard, Destouches, später auch Diderot und Beaumarchais, welche in dieser Form Eingang auf der englischen Bühne fanden.*)

*) Ich gebe hier einen Ueberblick der bedeutenderen Erscheinungen dieser Art, so weit sie mir bekannt worden sind. The false friend, nach Dancourt's Trahison punie von Vanbrugh (1702); Love's contrivances nach Le médecin malgré lui von Mrs. Centlivre (1703); The lying lover, nach Le menteur, von Steele (1704); The squire Treloby, nach Mons. de Pourceaugnac, von Vanbrugh (1704); The gamaster, nach Le joueur des Regnard von Centlivre (1705); The confederacy, nach Dancourt's Les bourgeoises à la mode (1705), The mistake nach Le dépit amoureux und The cuckold in conceit nach Le cocu imaginaire von Vanbrugh (1706); Aesop, nach Boursault, von Vanbrugh (1707); The beaux'-stratageme, nach Dancourt, von Farquhar (1707); The distressed mother, nach Racine's Andromaque von Ambr. Phillips (1711); The victim, nach Iphigénie à Aulis, nach Racine, von Ch. Johnson (1714); The conjuror, nach Tartüffe, von Cibber (1717); Ximena or the heroic daughter, nach Le Cid, von Cibber (1719); The refusal or the ladies of philosophy, nach Les femmes savantes, von Cibber (1723); Mariamne, nach Voltaire, von Fenton (1723); Caesar in Egypt, nach Ptolomée, von Cibber (1725); The married philosopher, nach Destouches, von Kelly (1732); The miser, nach l'Avare, von Fielding (1732); Junius Brutus, nach Voltaire, von Duncombe (1735); Zara, nach Zaire, von A. Hill (1735); Alzira, nach Voltaire, von A. Hill (1736); Nanine, nach Voltaire, von Macklin (1748); Mahomet, nach Voltaire, von James Miller (1749); Merope, nach Voltaire, von A. Hill (1749); The Roman father, nach Corneille, von Whitehead (1750; Eugenia

Während aber die Bearbeitungen der Lustspiele fast ausnahmslos ganz frei und voll eigenthümlicher, den englischen Sitten entsprechender Erfindung waren, schlossen sich die der Tragödien meist enger an die Originale an. Die von den Franzosen aufgestellten Regeln wurden darin fast stets aufs strengste beobachtet. Dies mußte auch dem Studium der alten lateinischen und griechischen Klassiker einen neuen Aufschwung geben. Es erschienen Uebersetzungen des Sophokles von Franklin (1769); des Terenz von Colman (1765); des Plautus von Thornton (1767); des Aeschylos (1777) und des Euripides von Potter (1781 und 82). Gegen Schluß des Jahrhunderts trat auch noch der deutsche Einfluß hinzu.*)

---

nach Mad. Graffigny, von Frances (1762); The orphan of China, nach Voltaire, von Murphy (1759); The liar, nach Corneille, von Foote (1762); No one's enemy, nach l'Indiscret von Voltaire, von Murphy (1764); The English merchant, nach l'Ecoassaise, von Colman (1767); Almida, nach Tancred, von Mrs. Celisia (1771); Zobeide, nach Voltaire's Scythes, von Cradock (1772); The duel nach Le philosophe sans le savoir, von Obrien (1772); The school for rakes, nach Beaumarchais' Eugénie, von Mrs. Griffith (1772); Semiramis, nach Voltaire, von Capt. Ayscough (1777); The spanish barber, nach Beaumarchais, von Colman (1777); Rose and Collin und Annette and Lubin, nach Favart, von Dibdin (1778); The chapter of accidents, nach Sedaine (1780); The heiress, nach Diderot's Pére de famille, von General Burgoyne (1786): Richard Coeur de Lyon, nach Sedaine von dem Vorigen (1786); False appearances, nach Boissy, von General Convey (1789); The widow of Malabar, nach Lemerrier, von Mrs. Starke (1790); The school for arrogance, nach dem Glorieux des Destouches, von Holcraft (1790); Next door neighbours, nach Le dissipateur des Destouches (1791), The Surrender of Calais, nach Du Bellay, von Colman d. j. (1791). Daneben erschienen noch eine Menge Uebersetzungen, die ihren Weg nicht auf die Bühne fanden, so 1779 eine Uebersetzung der Voltaire'schen Dramen und 1772 unter dem Namen von Samuel Foote 5 Bände französischer Lustspiele.

*) Ich führe dafür die folgenden Stücke an: The disbanded officer, nach Lessing's Minna von Barnhelm, von Johnson (1786; eine Uebersetzung erschien 1799 unter dem Titel School for honour); Werter, nach Goethe's Roman, von Reynolds (1786); The german hotel, nach Kotzebue (Hotel Wyburg), von Holcraft (1791); Emilia Galotti (1795. Eine Uebersetzung von Thompson erschien 1799); The stranger, nach Kotzebue, von Thompson (1798. Ungeheurer Erfolg); Pizarro, nach Kotzebue, von Sheridan in Prosa (1799. Ungeheurer Erfolg. 1811 erschien die 29. Ausgabe davon. Eine metrische Uebersetzung von Ainslie erschien 1817.); The Lovers vows aus dem Deutschen, von Mrs. Inchbald (1799); The count of Burgundy, nach Kotzebue, von Mrs. Plumptre (1799); The reconciliation or the birthday, nach

Diese Wiederaufnahme des Alten und dieses Eindringen des Fremden hängt damit zusammen, daß die Erfindungskraft und das Talent der Dichter immer mehr abnahm, im ernsten Drama ungleich mehr, als im Lustspiele, das besonders in der ersten Hälfte des Jahrhunderts immer noch einige bedeutendere Dichter besaß und erst in den letzten Decennien ebenso abstarb, wie die Tragödie schon seit längerer Zeit. Auch hatten sie beide im Kampfe mit der seit Beginn des Jahrhunderts in Aufnahme gekommenen italienischen Oper, und den etwas später hervortretenden englischen Operetten, Balletpantomimen und andern Unterhaltungsstücken einen sehr schweren Stand.

Obschon die dramatischen Dichter dieser Periode sich zum Theil in tragische und komische würden sondern lassen, so giebt es doch immer noch viele, welche sich sowohl in der Tragödie, wie im Lustspiel versuchten. Es scheint daher am besten, die bedeutenderen von ihnen nicht nach Gruppen, sondern nach ihrer chronologischen Reihenfolge vorzuführen.

Der erste, dem wir begegnen, ist der seiner Zeit auch als Schauspieler berühmte Colley Cibber, dessen Bühnenthätigkeit mehr als ein halbes Jahrhundert umfaßt. Colley Cibber*) am 6. Nov. 1671 in London geboren, war deutschen Ursprungs. Sein Vater, ein Bildhauer von Talent, hatte sich aber in London niedergelassen. Den Namen Colley erhielt er durch seine Mutter, die einer angesehenen Familie des Rutlandshire entstammte. Sein Onkel, Edward Colley, mit dem dieser Name ausgestorben sein würde, gab ihm denselben als Taufnamen. Der Knabe erhielt seine Erziehung in der Freischule zu Grantham im Lincolnshire. 1689 bezog er Winchestercollege. Nach London gekommen, wurde er bald von der Neigung zum Theater ergriffen,

---

Kotzebue, von Dibbin (1799); Horse und Widow, nach Kotzebue (1799); Sighs or the daughter, nach Kotzebue's Armuth und Edelsinn, von Hoare (1799); The red crossknights, nach Schiller's Räubern, von Holman (1799. Eine Uebersetzung war schon 1702 gedruckt, 1800 erschien die 4. Auflage davon. Holman hat das Stück für die Bühne bearbeitet. Die Censur lehnte die Aufführung ab. Er entschloß sich nun zu jener Bearbeitung); Of age to morrow, nach Kotzebue, von Dibbin (1800): The wise man of the East, nach Kotzebue's Schreibepult, von Mrs. Inchbald (1800), Joanna, nach Kotzebue's Johanna von Montfaucon (1800); 1799 erschien auch noch Goethe's Götz, von W. Scott.

*) The dramatic works of Colley Cibber Lond. 1760. Seine Apology of my life 740. — Baker's Biogr. dram.

doch leistete er derselben Widerstand und ging seinen Vater selbst um Fortsetzung seiner Studien an. Die Landung Wilhelm III. rief ihn jedoch zu den Waffen. Nach beendigtem Dienst erwachte die alte Neigung aufs Neue und gewann nun die Oberhand. Er war schon mehrere Jahre Schauspieler, als er, unter dem Schutze Southern's, mit seinem ersten Lustspiele, Love's last shift or the fool in a fashion, einen solchen Erfolg errang, daß Vanbrugh in seinem Relapse eine Fortsetzung dazu schrieb. Cibber rühmt sich in der Widmung desselben, ganz selbständig in der Erfindung gewesen zu sein. Es sei keine Zeile darin, die er Lebenden oder Todten schulde. Indessen sind diese Versicherungen nicht allzu ernst zu nehmen. Er hat manche Anleihe gemacht, ohne sich dazu zu bekennen, wenn er auch versichert, daß er an einer gestohlenen Muse kein größeres Gefallen zu finden vermöge, als an einer, ihm von einem Freunde abgetretenen Geliebten. Man hat an diesem Erstlingswerke die moralische Tendenz gerühmt, die man darin im Gegensatze zu den damaligen Modelustspielen fand. Allein diese Moralität ist nicht ohne einen starken Beigeschmack von Lüsternheit. Es gehört ein starker Glaube dazu, um Loveleß, nachdem er seine Gattin schändlich verlassen und nach Jahren in ihr nur eine neue Geliebte zu umarmen geglaubt hat, durch die Entdeckung sofort für gebessert halten zu können. Eine moralisirende Absicht liegt aber jedenfalls vor. Die Ehe sollte immerhin rehabilitirt werden. Auch tritt dabei ein Zug von Sentimentalität hervor, der schon bei Southern zu beobachten war. Mehr als in sittlicher, wird aber in dramatischer Hinsicht ein Fortschritt noch sichtbar. Das Stück hat Handlung und diese ist dem Dichter nicht mehr blos Nebensache, er will, daß sich der Zuschauer dafür interessire. Dabei hat Cibber gleich bei diesem ersten Versuche ein nicht gewöhnliches Talent für dramatische Charakteristik gezeigt. Besonders sein Modenarr, Sir Novelty Fashion, ist eine höchst lebensvolle, originelle Figur. Cibbers Abneigung gegen fremdes Eigenthum, schien schon in seinem nächsten, 1697 erschienenen Stücke Woman wit or the lady in fashion verschwunden zu sein. Er hat darin unter Andrem auch Anleihen bei Mountford's Greenwich park gemacht. Dies ist zugleich der beste Theil seines Stücks, der später in seinem Schoolboy noch eine gesonderte Behandlung fand, weil das Ganze abgelehnt wurde. Die Erfindung ist öfter gesucht, die Charaktere sind weniger ansprechend, der Ton nähert sich wieder

der alten Leichtfertigkeit, ohne doch über den Witz derselben zu verfügen. Hier ist das Wort Congreve's am Platze, daß bei Cibber sich manches für witzig ausgebe, was im Grunde nicht witzig sei. Ein noch größerer Mißgriff war der nun folgende Versuch in der Tragödie: Xerxes (1699). Wogegen er mit seiner im nächsten Jahre erschienenen Bearbeitung von Shakespeare's Richard III. glücklicher war, obschon er sich große Eingriffe und Veränderungen dabei erlaubt hatte. Sie erhielt sich auf der englischen Bühne bis in dieses Jahrhundert. Mit Love make's a man (1700) stellte nun Cibber auch als Lustspieldichter seinen Ruf wieder her. Zwar sind hierzu wieder Motive aus andern Stücken benutzt, doch, wie fast immer bei ihm, eigenartig gestaltet, nur daß die Veränderungen nicht immer Verbesserungen sind. Das Beste im Stück ist Fletcher's Erfindung. In der Charakteristik des Carlos und des Clodio liegen Cibbers Verdienste. Mit She wou'd and she wou'd not (1703) trat er aber entschieden in die Reihe der besten Lustspieldichter der Zeit. Das Stück weist unverkennbar auf eine spanische Quelle zurück, wahrscheinlich liegt ihm ein spanisches Lustspiel zu Grunde, da es die wesentlichen Vorzüge und Schwächen eines solchen besitzt. Es ist voller Erfindung und Leben, in den Voraussetzungen aber complicirt und gesucht. Doch ist anzunehmen, daß vieles hiervon auf spanische Rechnung kommt. Das Verdienst Cibbers besteht in der frischen realistischen Behandlung, die dem Stoffe seinen ursprünglichen, poetischen Reiz zu bewahren verstand. The careless husband (1704) ist immer als Wendepunkt im Charakter des damaligen englischen Lustspiels angesehen worden. Cibber erklärt im Vorwort, darin zum ersten Mal den Versuch einer Verfeinerung desselben gemacht zu haben, um es zu einer schicklichen Unterhaltung für die höheren Lebenskreise, besonders der Damen, zu machen. Doch abgesehen, daß Steele ihm schon hierin vorausging, hat er es auch selbst noch weit mehr in dem vorigen Stück, als in diesem erreicht; welches noch immer viel Schlüpfriges und Freies enthält. Die Ehe Lord Morelove's bietet von dessen Seite nicht eben einen erbaulichen Anblick dar und wenn Cibber der Corruption auch nicht das Wort redet, läßt er ihr doch eine sehr milde Beurtheilung zu Theil werden. Die Darstellung selbst ist vorzüglich. Sprache und Charakteristik sind von einer Feinheit, die man Cibber nicht zutrauen wollte, so daß das Stück von den Gegnern des Dichters bald dem Herzog von Argyle, bald Defoe und Maynwaring

(ich weiß nicht aus welchem Grunde da kein einziges Drama von ihnen vorhanden) zugeschrieben ward. Sein Lord Foppington, seine Lady Betty Modish, von ihm selbst und von Mrs. Oldfield zu erster Darstellung gebracht, gehörten lange zu den Bravouraufgaben der englischen Schauspielkunst. Es folgten die Tragikomödie Perolla and Izadora (1706), die schon erwähnte Farce The schoolboy und die Lustspiele The comical lovers und The double gallant (sämmtlich 1707). Zu den Comical lovers wurden Motive aus Dryden's Maiden queen und aus Marriage à la mode benutzt, den Double gallant liegt wie dem Lustspiele Love at a venture von Mrs. Centlivre, das französische Lustspiel Le galant double zu Grunde. Es sind leichte Bühnenarbeiten. Auch in The lady's last stake (1708) und The rival fools (1709) hat man fremde Einflüsse nachgewiesen. Ein durchgreifender Erfolg wurde von Cibber erst wieder mit seinem Nonjuror (1718) erreicht, einer freien Bearbeitung von Molière's Tartuffe, bei der er sich aber nur an den Hauptcharakter des Originals gehalten hat, der Gang der Handlung ist völlig verändert. Wie Molière hat sich auch Cibber hierdurch viele Feinde gemacht, worunter sowohl er, wie sein Ruf und das Urtheil über seine Werke gelitten hat. Seine Stellung als Theaterdirector (schon seit 1709 gehörte er zu den Patentinhabern von Drurylane) brachte ohnehin manche Anfeindungen mit sich. Sie war auch wohl der Grund der langen Unterbrechung seiner dramatischen Thätigkeit. Cibber widmete den Conjuror dem Könige, der ihn 200 Guineen als Gegengeschenk dafür sandte. Es folgten nun wieder rasch hintereinander Ximena or the heroic daughter (1719), eine Uebertragung von Corneille's Cid, das Lustspiel The refusal or the ladies of philosophy (1720), welchem Molière's femmes savantes*) zu Grunde liegen, und die Farce Hob (1720), nach Dogget's Country Wake. Die Tragödie Cäsar in Egypt (1725) ist eine Bearbeitung von Corneille's Pompée. Eine größere Beachtung verdient erst wieder sein Antheil an Vanbrugh's The provoked husband or a journey to London (1727), nicht nur, weil dieses Stück einen ungeheuren Erfolg hatte, sondern auch, weil seine Gegner Gelegenheit nahmen, bei der

*) Dieses Stück war 1693 schon in einer Bearbeitung Wright's The female virtuous auf die englische Bühne gebracht.

ersten Vorstellung jede Scene, die sie ihm zuschrieben, auszuzischen, diejenigen aber, die sie für Vanbrughs Eigenthum hielten, mit Beifall zu überschütten. Cibber veröffentlichte das von Vanbrugh hinterlassene Fragment zugleich mit dem von ihm vollendeten Stücke, woraus sich ergab, daß man Scenen, die Vanbrugh angehörten, ausgezischt und solche die Cibber geschrieben, mit Beifall beehrt hatte. Die Gehässigkeit war also aufs Glänzendste dargethan. Cibber hatte dem Stück einen anderen Schluß gegeben, als Vanbrugh, dessen Entwurf mit dem vierten Acte schloß, beabsichtigt hatte. Dies machte eingreifende Veränderungen auch in den früheren Akten noch nöthig. Das Stück ist in der That zum Theil neu bearbeitet und hat unter Cibber's Händen an Decenz und Gefälligkeit entschieden gewonnen. Die Feindseligkeit, mit der Cibber zu kämpfen hatte, zeigte sich auch wieder in recht auffälliger Weise bei der ersten Aufführung seines Lustspieles Love in a riddle (1729), einer Nachahmung der mit beispiellosem Erfolge gegebenen Beggars opera von Gay, da es kaum zu Ende gebracht werden konnte. Er benutzte einige Motive daraus zu dem Singspiel Damon and Phillida, welches unter fremdem Namen veröffentlicht, noch in demselben Jahre eine beifällige Aufnahme fand. Cibber erwarb 1730 das Laureat und trat kurze Zeit später (1731) von der Direktion des Drurylanetheaters zurück. Als Schauspieler betrat er es noch wiederholt, als Dichter aber nur noch ein einziges Mal: mit seiner Bearbeitung des King John unter dem Titel Papal tiranny in the Reign of King John (1745). Er starb ahnungslos und bis dahin rüstig am 12. Dec. 1757 in dem hohen, durch nichts als die Entartung seiner Tochter getrübten Alter von 86 Jahren.

Cibber sagt selbst, daß wenige Menschen so viele Freunde und Verehrer, doch auch so viele Gegner als er gehabt. Unter letzteren war Pope der bedeutendste. Er griff ihn in seiner Dunciade in persönlichster Weise an; wogegen sich Fielding nur auf Herabsetzung seiner Werke beschränkte. Cibber antwortete mit zwei Briefen an Pope und mit seiner Apology of my life (1739), die wieder das Pamphlet The laureate mit The history of life, manners and writings of Aesopus, the tragedian (1740) zur Folge hatte, worin er in gehässigster und zum Theil ganz unrichtiger Weise beurtheilt wurde. Cibber besaß ohne Zweifel großes Talent, außergewöhn-

liche gesellige Eigenschaften, einen seltenen Gleichmuth und die Fähigkeit jeder Sache die angenehmste Seite abzugewinnen. Das letztere mochte aber wohl dazu beitragen, daß er seine Pflichten als Familienoberhaupt allzu leicht behandelte und sich nicht in allen Verhältnissen ganz correct benahm, wie dies z. B. aus seinem Verhalten gegen Steele hervorgeht, als diesem das Patent von Drurylane entzogen worden war. Es erschien damals eine Flugschrift, anonym, von Dennis: The character and conduct of Sir John Edgar, called by himself the monarch of the Stage and his three deputy governors (Wilks, Cibber und Booth), welche Cibber veranlaßte, in der Daily Post 10 £ auf die Entdeckung des Verfassers zu setzen. Was man Cibber aber auch vorwerfen konnte, die guten Eigenschaften waren in ihm doch überwiegend, grade sie aber haben ihm, wie sein Nonjuror beweist, die meisten Feinde gemacht. Sein gelegentlich bis zur Rücksichtslosigkeit gehender Freimuth trug nicht am wenigsten mit hierzu bei. Als einst ein vornehmer Herr für den damals noch unfertigen Schauspieler Elrington sich um eine große Rolle bei ihm verwandte, erwiderte Cibber: „Es ist mit uns nicht, wie mit Ihnen, Mylord. Bei Hofe mag es gleichgültig sein, wie man die Stellen besetzt, in der theatralischen Welt ist das anders. Wenn wir hier Leuten Rollen zuertheilen wollten, zu denen sie unfähig sind, so würden wir bald zu Grunde gehen müssen." Von Cibber als Schauspieler wird noch später die Rede sein, hier finde nur noch ein Wort über ihn als dramatischer Dichter Platz. Als dieser nahm er zu seiner Zeit eine bedeutende Stelle ein. Er besaß zwar nicht so viel Geist, Feinheit und Witz als Congreve, nicht das übersprudelnde Naturell eines Vanbrugh oder Farquhar, aber an Gefühl für das Dramatische, an Talent, diesem einen entsprechenden Ausdruck zu geben, übertraf er nicht nur den ersteren, sondern selbst noch die letzteren beiden. Er hat viel fremde Motive entlehnt, das that aber auch selbst noch Shakespeare, und ohne ihn hierin mit diesem irgend vergleichen zu wollen, hat er dieselben in seiner Art doch fast immer ganz selbständig, und meist mit Geist und Erfindung behandelt. Seine Moral steht zwar auf schwachen Füßen, doch kaum auf schwächeren, als die Fletcher's. Dagegen besaß er ein großes Anstands- und Schönheitsgefühl, einen gewissen ästhetischen Tact, der ihm auch als Bühnenleiter zu Gute kam. Obschon er den finanziellen Gesichtspunkt keineswegs vernach-

läßigte, und Operetten, Pantomimen und Ausstattungsstücke mehr als billig begünstigte, hat er doch auf den Geschmack der Zeit vortheilhaft eingewirkt. Seine Direction bezeichnet nach beiden Seiten hin eine Blüthezeit des Londoner Theaters.

1697 trat John Vanbrugh*) mit seinem Lustspiel Relapse or Virtue in danger auf. Einer alten aus den Niederlanden eingewanderten Familie entstammend, wurde er 1666 in London geboren. Geistig in ungewöhnlicher Weise beanlagt, zeichnete er sich nicht nur als Dichter, sondern auch als Architekt, seinem eigentlichen Berufe, aus. Relapse wurde, wie schon gedacht, durch Cibber's Love's last shift hervorgerufen, dessen Figuren fast sämmtlich wiederkehren. Vanbrugh übertrifft Cibber an Witz und komischer Kraft, er wetteifert mit ihm an Natürlichkeit, aber es zeigt sich daneben ein Zug von Wycherley's frechem und cynischen Geiste, so daß er sich zwar in einzelnen Scenen in eine etwas reinere Sphäre erhebt, als diesem zugänglich war, in anderen dagegen fast ebenso tief wie dieser herabsinkt. Auf die Moral seines Erstlingswerkes ist wenig Werth zu legen. Die Darstellung des Kampfes der Tugend mit der Versuchung, war dem Dichter sichtlich von größerem Interesse, als der ersteren schließlicher Sieg. Sheridan bearbeitete später das Vanbrugh'sche Stück in A trip to Scarborough und 1861 wurde sogar eine Uebersetzung desselben in Paris als ein aufgefundenes Lustspiel Voltaire's unter dem Titel Le Comte de Boursouffle belacht und ein Theil der Presse damit mystificirt. Noch in demselben Jahre folgte das Lustspiel The provoked wife, welches eine außerordentlich günstige Aufnahme fand, obschon es in den Charakteren, die zwar treu nach dem Leben gezeichnet sein mögen, ungleich abstoßender ist. Die Tugend der Lady Brute geht sehr bedenkliche Wege, ohne daß es der Dichter auch nur zu ahnen scheint und Lady Fancyfull, offenbar ein Gegenstück zu Lord Foppington, erreicht diesen an komischer Wirkung nicht. In ihrer Art ist Mademoiselle, das Kammermädchen, zwar höchlichst gelungen, um so schlimmer freilich die Art. Das Stück fand neben dem Beifall auch Anstoß, besonders weil man in einer Scene desselben die Geistlichkeit herabgesetzt fand. Sie wurde denn auch vom Dichter bei der Wiederaufnahme des Stücks im Jahre 1725 durch

*) The works of J. Vanbrugh by Leigh Hunt. 1840.

eine andere ersetzt. Die ebenfalls in demselben Jahr noch erscheinende Bearbeitung des Boursault'schen Aesope fand dagegen nur spärliche Anerkennung; wie Cibber glaubt, weil ein Charakter, welcher gute Lehren ertheilt und sich also weiser dünkt als das Publikum, diesem unbequem ist. Wogegen dieses da, wo es sich um Thorheit handle, die Genugthuung habe, sich weiser zu finden, als der Narr, den es verlacht und wer möchte nicht eine Veranlassung, welche ihm schmeichelt, derjenigen vorziehen, die ihn verklagt? — Nachdem Vanbrugh 1700 auch noch die Prosabearbeitung von Fletcher's Pilgrim gebracht, folgte 1702 das Lustspiel The false friend, nach Dancourt's La trahison punie, 1704 die Farce The squire Treloby nach Molières Mr. de Pourceaugnac und 1705 The countryhouse, eine Uebersetzung aus dem Französischen. Die Veranlassung zu diesen Arbeiten hatte das Theaterunternehmen gegeben, zu welchem er 1703 die Licenz erworben hatte. Er eröffnete eine Subscription auf 30 Antheile zu je 100 £, welche dem Eigner lebenslänglich den freien Eintritt zu den Vorstellungen sicherte. Obschon er die Theilnahme Congreve's und Schauspieler wie Betterton gewonnen hatte, sollten sich die an das Unternehmen geknüpften Erwartungen doch nicht erfüllen. Es scheiterte an der Größe des neuen Hauses, des Opernitheaters zu Haymarket, die für das recitirende Drama sich nicht als geeignet erwies. Selbst Vanbrughs neustes Lustspiel The confederacy (1705), nach Dancourt's Les bourgeoises à la mode, vermochte das weite Haus nicht zu füllen. Wirklich gewann hier auch jedes Stück ein verändertes, ungünstigeres Ansehen. Die Erträgnisse waren so schwach, daß Congreve sich schon nach einigen Monaten wieder zurückzog und auch Vanbrugh der Sache bald müde wurde und sein Haus und Patent an Swiney gegen eine Entschädigung von £ 5. für jeden Vorstellungstag überließ, die jedoch jährlich die Summe von 700 £ nicht überschreiten sollte. Inzwischen hatte er aber rasch noch The mistake, eine Bearbeitung des Molière'schen Dépit amoureux, und The cuckold in conceit, nach Molière's Cocu imaginaire (beide 1706) zur Aufführung gebracht. Noch in demselben Jahre wurde er mit einer Gesandtschaft der Königin Anna an Georg I. in Hannover betraut, erhielt dann den Posten eines Generalaufsehers des board of works und eines Intendanten der Gärten und Wasserkünste. 1714 aber ward er noch überdies zum Ritter erhoben. Auch wird ihm der

Bau verschiedener großer Gebäude in Blentheim, Claremont und der des Greenwichhospitals zugeschrieben. Er starb am 26. März 1726 in seinem Hause zu Scotland-Yard und liegt in der Familiengruft zu St. Stephan, Wallbrook, begraben.

Seit seinem Rücktritt vom Haymarkettheater scheint Vanbrugh für die Bühne nichts mehr geschrieben zu haben, als das Fragment des von Cibber nach seinem Tode vollendeten Lustspiels A journey of London. Obschon es eine sittliche Absicht verfolgt, ist es nicht frei von Leichtfertigkeit. Vanbrugh wollte darin eine Satire auf die Stellenjäger und die Sucht der Landedelleute schreiben, ihr Glück in London zu machen und statt ihre Verhältnisse zu verbessern, dieselben hierbei zu Grunde zu richten. Sir Francis Headpiece, ein Exemplar dieser Gattung, hetzt in London nach einer Stelle herum, indeß Frau und Tochter iu die Schlingen eines Wollüstlings, sein Sohn in die einer Buhlerin fallen. Glücklicherweise gelingt es noch einem Freunde ihm die Augen zu öffnen und ihn zur Rückkehr zu seinem Landsitze zu überreden. Ueberhaupt muß anerkannt werden, daß wenn in den Darstellungen Vanbrugh's Ausschweifung und Leichtfertigkeit oft genug in gefälliger Breite zur Darstellung kommen, dies doch auch mit der anderen Seite des damaligen Lebens geschieht und daß es ihm darin nicht allein um die Zeichnung von Charakteren, Situationen und Sitten, sondern auch um deren Entwicklung in einer bestimmten Handlung und um ein Interesse der Handlung zu thun ist. Bei denjenigen Stücken, denen andere zu Grunde liegen war das freilich leicht.

Nur kurze Zeit später, als Vanbrugh, trat der ihm geistig verwandte George Farquhar*), als dramatischer Dichter auf. Auch er gehörte einer angesehenen, aber im Norden Irlands ansäßigen Familie an, wo er 1678 zu Londonderry geboren wurde. 1694 bezog er die Universität zu Dublin, von der er jedoch wegen einer im Uebermuthe gemachten gotteslästerlichen Aeußerung entlassen ward, worauf er zur Bühne ging. Dieser Versuch endete aber fast in einer tragischen Weise, da er einen Collegen, den er im Spiele scheinbar zu tödten hatte, wirklich und zwar ziemlich gefährlich verwundete. Er

*) The works of G. Farquhar von Leigh Hunt 1840. — Cibber, a. a. O. — Baker, Biogr. dram.

wendete sich hierauf (um 1696) mit dem Schauspieler Wilks nach London, wo er sich die Gunst des Grafen Orrery erwarb, der ihm eine Leutnantsstelle in Irland vermittelte, was ihm Gelegenheit gab, sich wiederholt durch Tapferkeit auszuzeichnen. Gleichzeitig versuchte er sich aber, auf Wilks' Zureden, auch als dramatischer Dichter. Gleich mit dem ersten Stücke, dem Lustspiel Love and a bottle (1699) errang er großen Erfolg. Es war mit der vollen Rücksichtslosigkeit der leichtfertigen, übermüthigen Jugend und in offener Verhöhnung des Collier'schen Buches geschrieben, aber es war voll Witz, Erfindung, Leben und einer überaus glücklichen Lebensbeobachtung. — Etwas maßvoller erscheint The constant couple (1700). Die Libertinage tritt hier in der Person Wildair's so unverschämt wie nur irgendwo, aber mit einer gewissen Gutmüthigkeit auf. Sie zieht sich mit ihren Ansprüchen sofort wieder zurück, wo sie Gefahr wittert, oder ernstlich zu verletzen fürchtet. Sie will nichts als Genuß und im Genusse durch nichts gestört sein. Sie glaubt für Geld alles feil, aber will auch nichts anderes, als was dafür feil ist. In ihrer Art ist diese Figur trefflich gezeichnet und Kotzebue hat sie vorzüglich in die Verhältnisse eines anderen Landes, eines anderen Jahrhunderts und eines anderen Lebensalters, in „Die beiden Klingsberg", zu übersetzen verstanden. Der junge Geck mit seiner durch nichts aus der Fassung zu bringenden Unverschämtheit, hat dem alten darin als Modell gesessen. Der ungeheure Erfolg dieser Figur auf der Bühne bewog Farquhar zu einer Fortsetzung seines Stücks in Sir Harry Wildair (1701). Wie fast alle Fortsetzungen dieser Art erreichte sie aber das frühere nicht. Schröder hat es seiner „Unglücklichen Ehe aus Delicatesse" zu Grunde gelegt, wie The constant couple seinem „Ring". — Zu dem 1702 erschienenen Inconstant benutzte Farquhar, nach seiner eigenen Angabe das Hauptmotiv aus Fletcher's Wild goose chase, sowie eine wirkliche Begebenheit. Ihm folgte die mit Motteux gemeinsam verfaßte Farce The Stage coach, eine freie Bearbeitung des französischen Stücks Les carosses d'Orléans (anonym), wogegen das in demselben Jahre zum ersten Male gegebene Lustspiel The recruiting officer ganz aus dem eignen Leben gegriffen und wieder mit einem dreisten Uebermuthe geschrieben ist. Es gefiel außerordentlich, so daß der Buchhändler Tonson ihm 15 £ für das Verlagsrecht bot. Farquhar hatte inzwischen selber ein Lustspiel auf-

geführt, in dem ihm die Rolle des Michael Perez aus Fletcher's Rule a wife and have a wife zu spielen beschieden war. Er heirathete nämlich eine Dame, die ihn in dem Glauben ließ, ein großes Vermögen zu besitzen, während sie nur eine große Zuneigung für ihn im Herzen trug. Sie hatten sich beide in einander getäuscht, und wenn Farquhar es ihr auch nicht entgelten ließ, wurde ihm diese Verbindung dennoch verhängnißvoll. Er gerieth in Noth, verkaufte sein Offizierpatent und da sein nächstes Stück The twin rivals (1706) nicht den gewünschten Erfolg hatte, sah er sich bald in der mißlichsten Lage. Die Aufregung warf ihn bei seiner durch wüstes Leben zerstörten Gesundheit auf ein Krankenlager, von dem er sich nicht wieder erhob. Hier schrieb er noch The beaux' stratagem (1707), dem Vorbilde zu Goldsmith's She stoops to conquer, welches von Vielen für sein bestes Lustspiel gehalten wird und Garrick eine seiner Hauptrollen, Archer, lieferte. Er starb kurze Zeit später, Ende April 1707, seine Frau und zwei kleine Kinder, die er der Fürsorge seines Freundes Wilks empfahl, in äußerster Dürftigkeit hinterlassend. Farquhar war ein großes Talent, das, wenn ihm ein längeres Wirken vergönnt war, sich vielleicht noch geläutert und zu reineren Leistungen erhoben haben würde.

Den Werken dieser drei in ihrer Art immerhin bedeutenden Dichter liefen die Arbeiten von Gildon und Granville, von Mrs. Pix, Mrs. Manley und Mrs. Cockburn zur Seite.

Charles Gildon (1665—1724) war mehr Gelehrter, als Dichter. Seine beiden kritischen, in dialogisch-dramatischer Form verfaßten Schriften, A comparison between the two stages und A new rehearsal or Bayes the younger, verdienen mehr hier genannt zu werden, als seine wirklichen Dramen, von denen The Roman's bride revenge (1697) das früheste ist. Auch eine Bearbeitung von Measure for Measure mag noch erwähnt werden.

George Granville, Lord of Landsdown (1667—1735) lebte fast ganz der Literatur und der literarischen Unterhaltung. Als Dramatiker begegnet man demselben zuerst 1697 mit dem Lustspiel The she gallants. Er schloß sich darin der leichtfertig eleganten, witzigen und witzelnden Manier Congreve's an, wogegen Heroic love (1698) ein matter Nachklang der heroischen Tragödie Dryden's ist. 1701 erschien seine Bearbeitung des Merchant of Venice und 1706

die Tragödie The british enchanters or No magic like love in der Manier der damaligen englischen Oper.

Mrs. Griffith, spätere Mrs. Pix, besaß Geist und Talent. Es ist fraglich ob sie mit Mrs. Manley und Mrs. Cockburn in Beziehung gestanden, obschon sie in einem kleinen satirischen Stück jener Zeit, Female wits, in der Manier des Rehearsal, gemeinsam mit ihnen verspottet wurde. Man kennt 10 Dramen, theils Lustspiele, theils Tragödien von ihr, von denen die Farce The Spanish wives (1696), viel Beifall fand. Ueberhaupt war sie im Lustspiele glücklich, was man ihren schwächlichen und dabei hyperloyalen Trauerspielen nicht nachrühmen kann.

Mrs. Manley de la Rivière spielte eine nicht unbedeutende Rolle in der Literatur, Politik und Gesellschaft ihrer Zeit, leider aber keineswegs eine gute. Sie besaß große geistige Anlagen und war ursprünglich auch tadellos in ihrem Betragen. Eine unglückliche Ehe, die sie in den verderbtesten Theil der vornehmen Welt brachte, erfüllte aber ihr Herz mit einer tiefen Verachtung der Menschen und der öffentlichen Meinung. Ihren ersten Erfolg als dramatische Schriftstellerin erzielte sie 1696 mit der Tragödie The royal mischief. Er führte ihr eine Menge Bewunderer zu, von denen sie bald in die abschüssigen Bahnen der Ausschweifung gerissen wurde. Ihre Memoirs of the new Atlantis machten sie auch noch zu einer politischen Persönlichkeit. Als man den Drucker und Verleger der anonym erschienenen Schrift in Verhaft nehmen wollte, war sie edel genug, sich aus freiem Antrieb zu der Autorschaft zu bekennen. Ein Wechsel in der Regierung entzog sie der Untersuchung. Sie wurde ein Werkzeug des neuen Regimes, für das sie zahlreiche Pamphlete schrieb. Nach Swifts Rücktritt vom Examiner übernahm sie die Leitung desselben, der man Geist und Geschick nicht absprechen kann. Sie starb 1724. Außer dem oben genannten kennt man noch drei andere Dramen von ihr, das Lustspiel The lost lover (1696), die Tragödie Almyna or the Arabian vow (1707), welchem die Einleitung zu den Arabischen Nächten zu Grunde liegt, und Lucius, the first christian king of Britain (1717), ein religiöses Drama.

Auch Catharina Trotter, spätere Mrs. Cockburn, geboren 16. Aug. 1679 zu London, gestorben 11. Mai 1749, war eine außergewöhnliche und durch ihre Schönheit berühmte Erscheinung. Ihr

frühreifes Talent bethätigte sich in der schon mit 17 Jahren veröffentlichten Tragödie Agnes de Castro; die Selbstständigkeit ihres Charakters durch den fast gleichzeitig erfolgten freiwilligen Uebertritt zum Katholicismus. Später wurde sie, hingerissen von Locke's Schriften, zu einem der kühnsten Vertheidiger derselben. Sie vermochte sich jetzt bei dem katholischen Glauben nicht mehr zu beruhigen, so daß sie wieder zurück in den Schooß der Staatskirche trat. 1708 heirathete sie den Geistlichen Cockburn mit dem sie, in glücklichster Ehe, sich den ernstesten Studien widmete. Ihre Tragödie Fatal friendship (1708) errang einen großen Erfolg. Man kennt noch vier andere Stücke von ihr, deren letztes aber auch in diesem Jahre schon erschien. Am 11. Mai 1749 folgte sie ihrem ihr ein Jahr früher im Tode vorangegangenen Gatten.

Im dramatischen Sinne ungleich bedeutender war auf einem anderen Gebiete des Dramas noch eine vierte Dame die nur wenig später auf der Bühne erschien. Susanna Carrol, spätere Mrs. Centlivre, geb. Freemann*) wurde um 1680 zu Holbeach in Lincolnshire geboren. Ihre Eltern starben ihr früh. Obschon sie auch sonst noch vom Unglück vielfach heimgesucht wurde, bewahrte sie sich doch die ihr angeborene Heiterkeit des Gemüths. Sie heirathete noch ehe sie das Alter von 15 Jahren erreicht hatte, einen Mann der ein Neffe von Sir Stephan Fox gewesen sein soll, dessen Namen mir aber unbekannt geblieben ist. Er wurde ihr nur ein Jahr später wieder entrissen. Auch ihren zweiten Gemahl, einen Capitain Carrol, verlor sie schon früh. Er fiel nach nur 1½ jähriger Ehe, das Opfer eines Duells. Inzwischen hatte Susanne durch Selbstunterricht sich eine große Sprach- und Literaturkenntniß erworben. Sie verstand Italienisch, Spanisch, Französisch, Latein und verband damit eine große Lebhaftigkeit des Geistes und einen raschen, funkelnden Witz. Zur Bühne faßte sie bald eine große Neigung und bethätigte sich auf ihr sowohl als Dichterin, wie als Darstellerin, das letzte, wie es scheint, aber nie öffentlich. 1700 trat sie mit ihrem ersten Stücke, der Tragödie The perjured husband hervor. Doch wagte sie nur noch einmal, 1717 mit The cruel gift, den Kothurn zu besteigen.

*) Cibber, Lifes of british poets. — Biogr. dram. — The dramatic works of the celebrated Mrs. Centlivre, with an account of her life. Lond. 1872.

Ihre übrigen Stücke, 17 an der Zahl, sind durchgehend Lustspiele. Ihr Talent, ihre Unterhaltungsgabe, ihr Witz brachten sie in vertrauten Umgang mit den bedeutendsten Geistern der Zeit. Steele, Rowe, Farquhar, Wilks und Mrs. Oldfield gehörten zu ihrem nächsten Umgange. Sie verheirathete sich auch noch ein drittes Mal mit einem Franzosen, Namens Centlivre und starb 1722 im 45. Jahre ihres Alters. Mrs. Centlivre nahm es bei ihrer dramatischen Thätigkeit mit dem Entlehnen fremden Eigenthums nicht zu genau, doch war sie im Einzelnen reich an Erfindung und glücklichen Einfällen. Quellende Situationskomik und lebendige Frische der Darstellung haben einzelnen ihrer Stücke eine große Wirkung gegeben*). Doch neigen fast alle zur Posse. Sie verließ sich darauf, daß die Lacher über das Unwahrscheinliche und den Mangel an Feinheit hinwegsehen würden und verrechnete sich dabei nicht. Keines ihrer Stücke hat aber einen Erfolg wie ihr Busy Body gehabt, das auch in Deutschland unter dem Titel: „Er mengt sich in Alles“ auf allen Bühnen heimisch gewesen ist. Er bestimmte die Verfasserin zu einer Fortsetzung, Marplot, die aber das erste Stück nicht erreichte. Doch ist Busy body keineswegs ihre beste Arbeit. Es wird an Feinheit von The wonder und The gamaster weit übertroffen. Für die Lachlustigen war noch besonders in Basset table, Love at a venture, The man's bewitched, A wife well managed und Bold strike for a wife gesorgt.

Gleichzeitig mit Mrs. Centlivre trat Rowe, einer der bedeutendsten englischen Tragiker dieses Jahrhunderts, auf. Nicholas Rowe**) wurde 1673 zu Little Backford in Bedfordshire geboren. Sein Vater wollte ihn anfangs zu seinem Berufe erziehen, indem er ihn im Middle

---

*) Dies ist die Reihenfolge derselben: Love's contrivances, nach Motiven von Molière (1703), The beau's duel, nach Massinger's City Madam (1703), The stolen heiress, nach May's Heir (1703), The gamaster, nach Le dissipateur (1705), Love at a venture (1706), The basset table (1706), The platonic lady (1707), The busy body, nach Motiven aus Jonson's The devil an ass (1709), The man's bewitched (1710) Bickerstaff's burying und Marplot (1711), The perplexed lovers, nach dem Spanischen (1712), The wonder, a woman keeps a secret (1714), Gotham election (1715; nicht aufgeführt.), A wife well managed (1715), Bold stroke for a wife (1718), Artifice (1721).

**) Sam. Johnson, Lifes of poets. — The works of Nicholas Rowe. — Hettner, a. a. O.

Tempel die Rechte studiren ließ. Die poetischen Neigungen des Jünglings überwogen jedoch und der Tod seines Vaters, der ihn mit 20 Jahren selbständig machte, entschied seine Laufbahn. 1698 trat er mit der Tragödie The ambitious stepmother auf, welche einer jener orientalischen Palastrevolutionen behandelt und einige Aehnlichkeit mit Corneille's Rodogune hat. Der große Erfolg, den er damit errang, beseitigte in ihm jeden Zweifel an seiner Begabung, die jedoch ganz auf die Tragödie beschränkt war. 1702 folgte sein Tamerlane, der verglichen mit Marlowe's feurigem Stück freilich auch hier noch die Schwächlichkeit derselben fühlbar machte. Rowe, der an das alte Drama der Engländer anknüpfen wollte, hielt sich dabei aber nur an die Form des Ausdrucks, die er mit dem Geiste der großen französischen Tragiker zu erfüllen suchte, ohne deren Geist doch zu haben. Gleichwohl errang er noch einige große Erfolge. Zunächst mit The fair penitent, einer Bearbeitung der fatal dowry von Massinger, was er verschwieg. Dies ward ihm zum schweren Vergehen angerechnet, obschon damals derartige Vertuschungen nicht gerade selten waren. Wenn es freilich wahr wäre, was Gifford behauptet, daß Rowe ursprünglich eine neue Ausgabe von Massinger's Dramen habe veranstalten wollen und dies dann nur unterlassen hätte, um als der alleinige Verfasser der schönen Büßenden dazustehen, so würde dieses Verfahren sehr zu verurtheilen sein. Allein mir scheint es noch nicht recht erwiesen. Rowe's Bearbeitung zeigt einige wichtige Verbesserungen. Er hat in Calista den Charakter Beaumelle's und in Lothario den ihres Verführers bedeutend gehoben. Doch auch die Unterdrückung der komischen Parthien thut wohl. Im Uebrigen hat freilich das Stück unter seinen Händen viel von der ursprünglichen Kraft, Farbe und Eigenthümlichkeit eingebüßt. Der Charakter des Charolais hat gelitten. Rowe hat die Härten desselben zu mildern gesucht, dafür aber keinen glücklichen Ersatz geboten. Besonders schwach ist der Schluß seines Stücks. Erst 1713 erhob er sich wieder, nach längerem Sinken und einer längeren Pause (von 1707—13), in die seine Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen fällt (1709) zu ähnlicher Höhe mit seiner Jane Shore, der 1715 noch Lady Gray folgte. Es sind seine bedeutendsten dramatischen Werke. Er nähert sich darin Shakespeare mehr an, als sonst, was sich freilich nur in den gelegentlichen Ausbrüchen einer wahren und starken Empfindung und in einer größeren Lebendigkeit

des sprachlichen Vortrags, der dialogischen Bewegung zeigt. Beiden Stücken sind viel Thränen geflossen. Kurz nach Erscheinen des ersten ward er zum Laureate erhoben, nicht lange nach dem Erfolge des zweiten beschloß der Tod seine vom Glück begünstigte irdische Laufbahn (6. Dec. 1718).

Rowe besaß eine große literarische Bildung und Sprachkenntniß, so wie ein feinausgebildetes Formgefühl, das sich besonders in der Behandlung der Sprache und des Verses zeigte. Johnson rühmt an ihm die Eleganz des Vortrags und den harmonischen Wohlklang der rhythmischen Rede. Nach ihm erklärt sich Rowe's Ruf hauptsächlich daraus, daß er, indem er dem Ohre schmeichelte, zugleich den Verstand befriedigte und die Empfindung erhob. Dagegen spricht er demselben fast ganz die Fähigkeit ab, Furcht oder Mitleid hervorzurufen, wie Pope und Addison ihm auch im Leben das Herz absprechen. Gleichwohl ist es gewiß, daß einzelne Scenen in The fair penitent, in Jane Gray und besonders in Jane Shore das Publikum seiner Zeit sehr ergriffen und gerührt haben. — Andere haben die Eigenthümlichkeit dieses Dichters besonders darin zu finden geglaubt, daß er, der Erste, den moralischen Endzweck des Dramas in entschiedener Weise betont habe, so daß die meisten seiner Stücke mit einer moralischen Nutzanwendnng schlößen. Allein dies war schon lange vor Rowe auf der Bühne üblich geworden. Selbst ein so frivoler Dichter wie Congreve konnte sich gegen Collier auf die moralischen Gemeinplätze berufen, mit denen bei ihm fast jeder Act seiner Lustspiele schloß. Fast alle Lustspieldichter der ersten Decenien dieses Jahrhunderts, Farquhar, Vanbrugh, Cibber, Mrs. Centlivre, hielten an dieser Gepflogenheit fest. Wie ihre moralischen Sätze, passen auch die Rowe's nicht immer zum Inhalt des Stücks. Letzterer hinterließ noch eine treffliche Uebersetzung von Lucan's Pharsalon.

Nur kurze Zeit später, als er, debütirte ein andrer dramatischer Dichter, der auf seine Zeit einen noch größeren Einfluß ausgeübt hat. Richard Steele,*) 1671 zu Dublin geboren, den wir bereits als Begründer der aufklärenden, moralischen Wochenschriften kennen lernten und auf den man gewöhnlich die Entstehung des sentimentalen Dramas

*) The dramatic works of Sir Rich. Steele. Lond. 1700. — Biogr. dram. — Ward, a. a. O. — Hettner, a. a. O.

zurückgeführt hat, studirte in Oxford, wo er sich schon im Lustspiel versucht haben soll. Seine Neigungen führten ihn aber zunächst in die militärische Laufbahn. Er trat in die Armee ein, und wurde durch die Offenheit seines Wesens, sein frisches heiteres Naturell, und seinen aufgeweckten, witzigen Geist sehr bald der Liebling seiner Kameraden, was ihn freilich auch zu den wildesten Excessen verleitete, aber wie seine Schrift: The christian hero beweist, nicht ohne inneren Zwiespalt. In diesem sittlichen Dualismus bewegte sich Steele durch sein ganzes Leben; er suchte durch seine Schriften immer wieder gut zu machen, was er im Handeln gegen die Gesetze der Sittlichkeit gesündigt. Sein Leben bestand in Folge davon aus einem Wechsel von Ueberfluß und von Mangel. 1702 trat er zuerst mit einem dramatischen Werke, dem gegen die Advocaten und Speculanten gerichteten Lustspiele The funeral or grief à la mode hervor. Es ist im Wesentlichen noch in der Manier der früheren leichtfertigen Lustspiele geschrieben. Daneben macht sich aber ein Zug geistiger Gesundheit geltend, der freilich ebenso wenig dazu paßt, wie die schon hier bisweilen hervortretende Neigung zur Sentimentalität. Der grade, ehrliche, offenherzige Haushofmeister Trussy war eine ganz neue Figur auf der englischen Bühne, die unzählige Nachahmungen hervorrief.

Steele's nächstes Stück the Lying lover (1703) ist dem Corneille'schen Menteur nachgebildet, obwohl er, dessen falscher Angabe folgend, sich dafür auf Lope de Vega beruft. Der sentimentale Theil ist das Eigenthum Steele's; er hat dem Humor und der Komik des Stückes, das nur wenig gefiel, nicht wenig geschadet. Sein Vorwort giebt ausgesprochener Maßen schon hier die Absicht zu erkennen; die Bühne in christlich-moralischem Sinne zu heben. „Ihre Majestät die Königin — heißt es darin — hat jetzt die Bühne unter ihre besondere Fürsorge genommen. Es ist Aussicht vorhanden, daß sich der Witz von seinen Ausschweifungen erhole und die Sache der Tugend ermuthigt, das Laster dagegen der Schmach überliefert werde.“ Entschieden tritt aber die moralische Absicht in dem Lustspiele The tender husband (1704) hervor, welches er Addison widmete, der, was hier noch verschwiegen wird, daran selbst mit gearbeitet haben soll. Hier heißt es im Vorworte, daß jeder Angriff auf das vermieden sei, was der bessere Theil der Menschheit für heilig und ehrenhaft halte. Der Mißerfolg aber bestimmte ihn umsomehr, sich für länger der

Bühnenthätigkeit zu enthalten, als er um diese Zeit eine Anstellung an der London Gazette erhielt und hierdurch in die journalistische Thätigkeit gerissen wurde. Steele hat sich durch diese so um das Theater verdient gemacht, daß die Schauspieler des Drurylane bei einem Zerwürfniß mit Rich, welches mit dem Tode der Königin Anna zusammenfiel, ihn ersuchten, sich mit ihnen um die Erneuerung des Patents zu bewerben. Steele ging darauf ein. Auch ward es ihm leicht, diesen Zweck durch die Gunst des Herzogs von Marlborough zu erreichen, dessen Parthei er nützlich gewesen war. Seine politische Partheinahme war aber auch wieder der Grund, daß ihm vom Herzog von Newcastle, nach dessen Ernennung zum Lord Kammerherrn, das Patent wieder entzogen wurde. Es gelang ihm jedoch bald, durch Walpole's Vermittlung ein neues Patent zu erhalten. Steele hatte inzwischen auch seine dramatische Thätigkeit wieder aufgenommen. 1722 erschien das Lustspiel The conscious lovers von ihm, welches gegen die Duelsucht gerichtet ist. Obschon er das Stück ein moralisches nannte, zeigt sich neben den Scenen von sentimental-moralisirenden Charakter doch auch wieder viel Indecentes. So matt es uns heute erscheint, war damals der Erfolg doch ein ganz außerordentlicher. Der König sandte dem Dichter eine Börse mit £ 500. Nichtsdestoweniger kam dieser nur kurze Zeit später in seinen Verhältnissen in dem Maße herunter, daß er sich zum Verkauf seines Patents genöthigt fand. Die Whigparthei, der er sein ganzes Leben gewidmet hatte, war gerade damals in Coterien zerfallen. Ein Theil seiner früheren politischen Freunde zog sich von ihm nun zurück. Seine Verlegenheiten wuchsen und Krankheit that dann das Uebrige. Am 21. Sept. 1729 starb er in einem Zustand, welcher ein längeres Leben nicht wünschenswerth für ihn machte. Er hinterließ zwei unvollendete Lustspiele: The gentleman und The school of action. — Steele hatte ohne Zweifel die Absicht, die Bühne moralisch zu reformiren. Es fehlte ihm hierzu aber an Kraft. Auch war seine Natur von zu großen Widersprüchen bewegt. Seine Reform schlug daher eine falsche Richtung ein. Er hat mehr durch seine Schwächen und Fehler, als durch das damit beabsichtigte Gute auf seine Nachfolger eingewirkt. Ich bezweifle zwar nicht, daß das Rührende geeignet sei, ein ästhetisches Moment im Kunstwerk zu bilden und sich ebensowohl mit dem Komischen, wie mit dem Tragischen verbinden zu lassen, nur glaube

ich, daß es dann nie als der letzte Zweck desselben, nie als beabsichtigt daraus hervortreten darf, sondern der tragischen Erhebung und dem komischen Ergötzen zu dienen hat, auch ganz naiv dabei auftreten muß, worin es der Schönheit gleicht, die nur dann ihren wahren Zauber übt, wenn sie von ihrer Wirkung nicht weiß. Aehnlich verhält es sich auch mit dem Moralischen. Das echte Kunstwerk muß sittlich sein, doch nur weil dies seine Natur ist, nicht, um damit lehrhaft werden zu wollen. In dem sentimentalen, moralisirenden Lustspiel, das sich von Steele aus entwickelt hat, tritt aber das Sittliche immer absichtlich, immer lehrhaft auf, selbst wenn es mit der Natur desselben sonst gar nichts gemein hat, wodurch es nur zu oft in Widerspruch mit dem Komischen geräth, das es schwächt und beeinträchtigt. In der Verbindung mit dem Sentimentalen wird aber das Moralische auch noch leicht krankhaft und schillernd und zwar um so mehr, je mehr der Dichter darauf ausgeht, den Zuhörer zu rühren, und die Rührung mehr auf eine Nervenerregung als auf eine geistige Läuterung gerichtet ist. Die Moral wird dann zweideutig und heuchlerisch, die Empfindung falsch und verlogen. Die Wirkungen, welche erreicht werden, sind mehr physiologischer, als psychologischer Art. Das Publikum, beides mit einander verwechselnd, hält einen pathologischen Zustand für den ästhetischen, die Krankheit für die Gesundheit.

Lewis Theobald, geb. 1689, gest. 1742, welcher 1708 mit seiner Persian Princess or the royal victim auf dem Drurylane Theater debutirte, ist, trotz seiner 18 Stücke, hier eigentlich nur als Herausgeber Shakespeare's von einiger Bedeutung. Er schrieb Lustspiele und Trauerspiele, von denen nur Double falsehood or the distressed lovers (1727) hervorgehoben werden mag, weil Theobald dieses Stück für ein von ihm entdecktes Shakespeare'sches Drama ausgab; ein Vorgang, der sich später mit Ireland wiederholte. Andere haben es Shirley, Malone aber Massinger zugeschrieben.

Eine ungleich bedeutendere Rolle in den damaligen Bühnenverhältnissen spielte Aaron Hill. Am 10. Febr. 1684 zu Beaufortbuildings in the Strand geboren, in der Schule von Westminster erzogen, trat er nach längerem Aufenthalte im Orient zuerst mit einer Geschichte des ottomanischen Reichs auf (1709). Noch in demselben Jahr erschien er aber auch mit der Tragödie Elfrid or the fair inconstant auf der Bühne. Er schrieb noch eine ganze Reihe von Stücken,

meist Tragödien und Adaptionen, besonders von Voltaire'schen Dramen, welche aber fast alle erst seinem späteren Alter angehören und von denen Zara (1735) den größten Erfolg hatte. Dazwischen wendete er sich großen industriellen Speculationen zu. Seine Dramen sind nicht frei von Manier, da er nach einer überstiegenen ungewöhnlichen Ausdrucksweise rang. Eine wohlwollende Natur, förderte und unterstützte er viele Talente und verwendete die Erträge seiner Stücke meist zur Unterstützung nothleidender Schriftsteller. Er nahm in dessen Folge eine sehr geachtete Stellung in der literarischen Welt seiner Zeit ein, starb aber zuletzt selbst in Dürftigkeit (8. Febr. 1750).

1712 erschien mit geradezu sensationellem Erfolge Ambrose Philip's The distresssed mother auf der Bühne von Drurylane. Philips, um 1671 geb., 18. Juni 1749 gest., eröffnete seine dramatische Laufbahn unter dem Schutze Addisons, der zu dem vorstehenden, nach Racine's Andromaque gearbeiteten Stücke den Epilog geschrieben und im Spectator dem Lobe desselben zwei ganze Nummern gewidmet hat. Auch The briton (1721) fand noch eine glänzende Aufnahme, doch war der Erfolg kein ausdauernder. Wogegen sein drittes und letztes Stück Humphrey, Duke of Glocester, nur eine kühle Aufnahme fand. Ambrose Philips' dramatische Verdienste bestehen nur in der schönen Versification. Berühmt sind auch seine Hirtengedichte.

So groß der Erfolg der Distressed mother auch war, wurde er von dem des Cato Addison's doch noch übertroffen. Joseph Addison*), am 1. Mai 1672 in Mileston geboren, wo sein Vater die Stelle des Rector bekleidete, erhielt seine Ausbildung in der Schule von Salisbury und in Charterhouse. Hier ward er mit Steele befreundet, dessen Leben das seine lange aufs Engste verbunden war. Er war im Gegensatze zu diesem eine streng sittliche, religiöse Natur, nicht nur in Wort und Schrift, sondern auch im Leben, dabei mit scharfem Urtheil und einem feinen, überaus fruchtbaren Humor begabt, was allen seinen von der glücklichsten Lebensbeobachtung erfüllten Schriften, einen gewinnenden Reiz gab, selbst noch in der Satire und in der politischen Polemik, in denen ihn nie das Gefühl für Sitte und Anstand verließ. Seine Verdienste um die literarischen Wochenschriften haben von mir schon berührt werden können. „Nichts

*) Macaulay, Essays. — The dramatic works of Addison. Glasgow 1752.

— heißt es in dem trefflichen Aufsatze Maculays über ihn — kann schlagender sein, als der Gegensatz zwischen dem Englishman und dem achten Bande des Spectator, zwischen Steele ohne Addison und Addison ohne Steele. Der Englishman ist vergessen, der achte Band des Spectator enthält vielleicht die schönsten Aufsätze, sowohl ernsthafter, als scherzhafter Art, die wir in englischer Sprache besitzen." Addison gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen der Literatur seiner Zeit, nicht minder bedeutend war die Rolle, die er in den politischen Parteikämpfen derselben spielte. Er schwang sich in beiden durch ein und dieselbe Manifestation seines Geistes auf, durch das Gedicht, das er im Auftrag Lord Godolphin's auf den Sieg von Blenheim schrieb. Es war keineswegs seine erste poetische Veröffentlichung. Er hatte sich schon durch verschiedene Gedichte, lateinische und englische, pathetische und satirische, hervorgethan. Aber erst dieses Gedicht verlieh ihm jene Bedeutung, die ihn zu den höchsten Stellen in der literarischen und politischen Welt erhob. Whig aus innerster Ueberzeugung, widmete er dieser Partei fortan seine Feder und stieg durch die Gunst ihres Führers allmählich bis zu dem Platze eines Staatssecretärs empor, obschon es ihm, bei den glänzendsten Eigenschaften gesellschaftlicher Unterhaltung, doch an einer der wichtigsten Fähigkeiten des Politikers, nämlich an Rednertalente gebrach. Kaum minder einseitig erscheint seine literarische Bildung. Sie ging fast ganz in dem Studium der römischen Dichter und in dem Boileau's, sowie der von diesem gepriesenen französischen Autoren auf. Macaulay macht es wahrscheinlich, daß Addison auf seinen Reisen durch Italien immer nur das interessirt habe, was in Verbindung mit seinen aus den römischen Dichtern gewonnenen Anschauungen stand. Nur seine Tragödie Cato würde davon eine Ausnahme bilden, wenn es wahr ist, daß er zu ihr durch eine Theatervorstellung in Venedig angeregt worden ist Tickell behauptet wenigstens, daß die vier ersten Akte in Italien entstanden seien, und gewiß sind sie lange vor dem fünften geschrieben worden. Addison hatte bereits 1707 einen dramatischen Versuch mit der Oper Rosamond gemacht, damit auch vorübergehend einen Erfolg erzielt und was mehr ist, durch sie die Freundschaft Tickell's gewonnen. Seines Antheils an Steele's Tender husband ist schon gedacht worden. Gleichwohl zögerte er mit der Veröffentlichung seines Cato (1713). Er wurde darin durch seine literarischen Freunde bestärkt,

die, bei allem Reichthum und aller Schönheit der Sprache und Gedanken, in ihm zu wenig dramatisches Leben fanden. Anders seine politischen Freunde, die ein höchst lebendiges politisches Interesse darin zu entdecken vermeinten und ihn zur Darstellung auf der Bühne drängten. Sie hatten beide mit ihrem Urtheile Recht, der Erfolg sprach aber nur für die letzteren. Es hatte freilich nicht an Veranstaltungen dazu gefehlt. Booth's vollendetes Spiel, der Glanz der ausdrucksvollen Sprache, der sich darin offenbarende politische Geist thaten das Uebrige. Whigs und Tories löſten sich in dem Beifalle ab, da der Dichter durch Verherrlichung des politischen Parteiwesens beiden Theilen gerecht wurde. Beide fanden darin, was ihnen zusagen mußte. Doch darf der Geschmack der Zeit, der vom Dichter völlig getroffen und zu glänzendem Ausdruck gebracht worden war, nicht übersehen werden. Machte doch selbst die zopfige Uebersetzung des Stücks von Frau Gottsched in Deutschland Epoche. Ward es von Voltaire doch die einzige durchaus gut geschriebene Tragödie der englischen Bühne genannt. Es wurde ins Französische, Italienische und Lateinische übersetzt. Es bereicherte die Schauspieler von Drury Lane, denen Addison seine Tragödie zum Geschenk gemacht hatte. Es rief die anerkennendsten Urtheile *) und eine Menge Huldigungsgedichte hervor, um, als der classische französische Geschmack, wieder verdrängt wurde, ebenso sehr herabgesetzt, wie jetzt überschwänglich gepriesen zu werden. Macaulay stellt zwar den Cato noch heute über alle englischen Tragödien derselben Schule, über viele Stücke Corneille's, Voltaire's, Alfieri's, selbst über einige Racine's, ohne jedoch damit die Thatsache aufzuheben, daß er uns heute nur noch als eine zwar formglatte nnd reine, aber kühle, dürftige, academische Arbeit berührt. Die Erfolge der Distressed Mother und des Cato bürgerten die Form der französischen Tragödie für länger auf der englischen Bühne ein. Wie großen Antheil Addison's persönliche Beliebtheit und der Zauber seines Namens aber auch mit an jenem Erfolge gehabt, sollte sich an dem Lustspiel The drummer herausstellen, welches 1715 anonym auf der Bühne erschien und nach einer anfänglich ziemlich kühlen Aufnahme erst dann einen größern Erfolg gewann, als Steele nach Addison's Tode

*) Der Angriff Denny's, so berechtigt in einzelnen Punkten er war, wurde damals zurückgewiesen.

(17. Juni 1719) mit der Erklärung hervortrat, daß es ein Werk dieses letzteren sei, was freilich nicht völlig ausgemacht ist. Der andauernde Beifall, den es nun hier, wie später in Frankreich und Deutschland errang, erklärt sich aus der Mischung von moralisirender Sentimentalität und Libertinage, der man einzelne Abgeschmacktheiten verzieh.

Richard Savage, dessen Geburt (10. Jan. 1697) mit einem Verbrechen zusammenhängt und dessen Leben im Gefängnisse schloß (1743); wurde von einer Dame mit einer Maske geboren, die ihn in Noth und Elend verließ. Es war Lady Macclesfield, welche sich später dazu bekannte, ihn in verbrecherischem Umgang mit Lord Rivers gezeugt zu haben*), ohne selbst noch dann irgend ein mütterliches Gefühl für ihn zu empfinden. Savage hat in dem Gedichte „The bastard“ in ergreifender Weise seine Geschichte erzählt. Sie rief die peinlichste Sensation hervor, ohne doch an seinem Schicksal etwas zu verändern. Schon mit 19 Jahren schrieb er ein Lustspiel, Woman's a riddle, welches jedoch von der Bühne zurückgewiesen wurde. Er gab es dem Schauspieler Bullock, der zugleich Bühnenschriftsteller war, und in Kurzem ein Stück, welches denselben Gegenstand behandelte, aufführen ließ, ohne Savage, welcher dagegen Protest erhob, einen Antheil an den Erträgnissen zufließen zu lassen**). Kurze Zeit später trat Savage mit einem zweiten Stück, das wie das vorige, nach spanischem Muster gearbeitet war, Love in a veil, auf, welches Johnson für ein ganz anderes, als das erste erklärt, von Anderen aber für dasselbe gehalten ward. Es hat mit dem Bullock'schen nur eine leichte Aehnlichkeit. Der Erfolg war ein mäßiger. — Ein drittes und letztes Stück, die Tragödie Sir Thomas Overbury erschien 1724 unter dem Schutze von Aaron Hill und Wilks', dem Schauspieler. Savage spielte sogar selbst darin mit, leider zum Nachtheil der Dichtung. Er hatte in ihr Gelegenheit gefunden, seine poetische Kraft zu entfalten. Sie zeigt Züge von großem Talent, errang auch entschie-

*) Johnson, a. a. O. — Doran, a. a. O. hat dieses Bekenntniß, ich weiß nicht aus welchem Grunde, in Zweifel gezogen.

**) Dies ist die Darstellung Johnson's, wogegen die Biogr. dram. behauptet, daß das Stück überhaupt nicht von Savage gedichtet, sondern von einer Dame, Mrs. Price, zu ihrem Vergnügen geschrieben worden, und Savage gar keinen Anspruch zu machen berechtigt gewesen sei.

den einen Achtungserfolg, ohne dem Autor doch eine dramatische Position zu verschaffen. 1777 erschien sie in neuer Bearbeitung.

Auch der durch seine Night thoughts und andere Gedichte berühmte Edward Young (1684—1765), versuchte sich in der Tragödie. Zuerst mit Busiris (1719), sodann mit The revenge (1721), mit der er einen selbst neben Cato bedeutend zu nennenden Erfolg errang. Doch sollte er noch von dem seines dritten Drama's The brothers (1753) übertroffen werden, deren Ertrag er für fromme Zwecke verwendete. Heute sind diese damals gefeierten Dramen bis auf die Namen vergessen.

Dies gilt auch nahezu von den dramatischen Arbeiten eines nicht minder gefeierten Dichters, Fielding, obschon er vor seiner glanzvollen Thätigkeit auf dem Gebiete des Romans einer der fruchtbarsten Bühnenschriftsteller der Zeit und vorübergehend auch Schauspieldirector (des Haymarkettheaters) war. Von seinen 26 Stücken hat sich eigentlich nur die burleske Tragicomödie Tom Thumb in einigem Ansehen erhalten. Henry Fielding*) aus einer alten Familie des Somersetshire, wurde am 22. April 1707 in Sharpham Park bei Glastonbury geboren. Er bezog die Schule zu Eton, dann die Universität Leyden, konnte aber seine Studien hier nicht vollenden, weil ihn die Noth auf den Gelderdienst anwies. Er widmete sich der Schriftstellerei für die Bühne, was seiner Neigung zu einem flotten Leben noch weitere Nahrung bot. Eine reiche Heirath brachte ihn in andere Verhältnisse. Er wendete sich jetzt der advocatorischen Praxis zu und schwang sich rasch zu einem der gesuchtesten Sachwalter London's empor. Doch schützte ihn dies alles bei seiner verschwenderischen Lebensweise nicht vor neuen Verlegenheiten. Er wurde hierdurch, den advocatorischen Beruf wieder aufzugeben genöthigt, den er zunächst mit dem des Publicisten vertauschte, um endlich auf dem Gebiete des Romans den wahren Boden für das in ihm schlummernde Talent zu finden. Mit der Bühne hatte er vor dieser Zeit schon völlig gebrochen. Nur wenige Jahre nach dem Erscheinen seines bedeutendsten Werks, Tom Jones, erlag er dem Leiden, zu denen sein wüstes Leben den Grund gelegt hatte. Am 8. Oct. 1754 fand er in Lissabon, statt der erhofften Genesung, den Tod.

*) The works of Henry Fielding with an account of his life by Murphy Lond. 1784. — W. Scott, Lifes of poets.

Fieldings erste dramatische Versuche waren erfolglos. Erst mit seinem Tom Thumb (1730) gewann er die Meinung des Publikums. Es ist eine Satire auf die Tragödien der Zeit, insbesondere auf Thomson's Sophonisba; ein Seitenstück zum Rehearsal, das erst zweiactig unter dem Namen The authors farce erschien, aber noch in demselben Jahre zu drei Acten erweitert und unter dem veränderten Titel gegeben wurde. Die übermüthige, naturwüchsige Laune dieser Burleske sprach allgemein an. Auch The coffeehouse politicians (1731), obschon ziemlich indecent, The mock-doctor (1732) und The intriguing chambermaid (1730) hatten hierdurch großen Erfolg. Hervorhebung verdient ferner Fieldings Bearbeitung des Molière'schen Avare unter dem Titel The miser (1732). Der Erfolg des Tom Thumb rief dann die Seitenstücke Pasquin (1736), Historical register (1737) und Tumble-down Dick (1737) hervor; die erste dieser Burlesken ist wieder gegen die Tragödien, die zweite gegen Walpole, die dritte gegen Rich und die durch ihn in die Mode gekommenen Pantomimen gerichtet.

Mit The necromancer or the history of Faustus von Thurmond führte Rich 1723 auf seinem Theater in Lincolns Innfields die Balletpantomime mit solchem Beifall ein,*) daß sie seitdem nie wieder ganz von der englischen Bühne verschwunden, heute jedoch auf die Weihnachszeit eingeschränkt ist. Rich selbst war in diesem seiner Casse zusagenden Genre sehr erfindungsreich und ausgezeichnet in der Darstellung von Harlekinsrollen. Doch auch noch von anderer Seite sollte den Theaterunternehmern jetzt neuer Succurs und dem Drama eine gefährliche Gegnerschaft kommen. Im Jahre 1728 übte in demselbem Theater Gay's Beggar's opera eine solche Anziehungskraft aus, daß sie, was damals noch ein Ereigniß war, 63 Mal hintereinander gespielt werden konnte, und das Witzwort entstand, sie habe Gay rich and Rich gay gemacht.

Seit Davenant's Opern hatten die Bühnendichter fast immer in ihren Stücken, selbst im Lustspiele, um denselben noch einen besonderen Reiz zu verleihen, von der Musik und dem Gesange Gebrauch gemacht. Es kam aber damals noch nicht zu dem, was man nach späterem Begriff eine Oper zu nennen berechtigt wäre, ja mit dem stärker her-

*) Die Eintrittspreise wurden um ein Viertel erhöht und die Wocheneinnahmen stiegen von 600 auf 1000 £.

vortretenden Einfluß des französischen Dramas schied man die musikalischen Einlagen aus den Tragödien und Lustspielen sogar wieder aus. Dafür gewann man einen Ersatz in der italienischen Oper. Die Entwicklung der nationalen Musik hatte unter Beiden zu leiden. Die Versuche, der italienischen Oper eine nationale entgegenzusetzen, waren bisher zu schwächlich gewesen, als daß sie nicht hätten scheitern müssen. War dies doch selbst mit Addisons Rosamund nach dem ersten kurzen Erfolge der Fall. Gay griff bei seinem erneuten Versuch, dem er einen burlesken, durch Zeitbeziehungen pikanten Inhalt gab, auf das alte Volkslied zurück, ja er verschmähte dazu selbst die Spottlieder der Gasse nicht. Er soll beabsichtigt haben, die italienische Oper damit lächerlich zu machen, allein seine Satire traf ganz wo anders noch hin.

John Gay*), 1688 zu Exeter in Devonshire in guten Verhältnissen geboren, wurde zum Kaufmann erzogen und erwarb als Commis eines Londoner Geschäfts das Vertrauen der Herzogin von Monmouth, die ihn 1712 zu ihrem Secretär ernannte. Ein Jahr später trat er mit einem Bande Gedichte hervor, den er Pope widmete, mit dem ihn seitdem eine dauernde Freundschaft verband. Noch in demselben Jahre erschien auch von ihm ein Lustspiel, das aber keinen Erfolg hatte. Kurze Zeit später erhielt er eine Anstellung bei dem Grafen Clarendon in Hannover. Er suchte sich nun durch Widmungsgedichte aller Art die Gunst des englischen Hofs zu erwerben. Es scheinen ihm auch von Seiten des Prinzen von Wales Versprechen gemacht worden zu sein. Allein diese Anstrengungen waren eben so fruchtlos, wie die bei der Bühne. Seine mit Pope und Arbuthnot geschriebene unzüchtige Farce Three hours after marriage (1718) ward sogar abgelehnt. Als er aber endlich nach der Thronbesteigung des Prinzen mit nichts, als dem Titel eines Gentleman usher der Princeß Louise abgespeist werden sollte, wies er denselben zurück, weil er zu alt dafür sei. Man sagt, daß Swift es gewesen, der ihm zu seiner Beggar's Opera den Anstoß gegeben, indem er einmal im Gespräche mit ihm darauf hingewiesen, wie hübsch sich wohl eine New-gate Pasto-

*) Johnson, Lifes of poets ꝛc. — Biograph. dram. — J. Gay's works. Lond. 1793. — Auch im 41. und 42. Bde. der Johnson'schen, sowie im 8. Bde. der Anderson'schen Sammlung.

rale ausnehmen müßte. Gay griff den Gedanken auf und schrieb seine Newgate Operette. Niemand wollte anfangs an den Erfolg glauben, der doch dann ein so ungeheurer war. Die Beggars opera ist eine burleske Blosstellung von Laster und Verbrechen, worin sich die Lebensgewohnheiten der damaligen vornehmen Welt spiegelten. Das Publikum sah darin zugleich eine Satire auf das Ministerium Walpole und die Wirkung war eine um so pikantere, als dieser bei der ersten Vorstellung selber mit anwesend war und sich bei jeder Anspielung Aller Blicke auf seine Loge richteten. Walpole soll aber klug genug gewesen sein, der Satire durch seinen Beifall die Spitze abzubrechen, — gewiß wenigstens war er es darin, die Vorstellung nicht zu verbieten, was indeß mit der Fortsetzung dieses Stückes geschah, welche Gay unter dem Titel „Polly" geschrieben. Dies veranlaßte ihn, dieselbe auf Subscription durch den Druck zu veröffentlichen (1729). Er nahm jetzt mehr dafür ein, als er durch die Aufführung gewonnen haben würde, da sie später ohne Erfolg in einer Bearbeitung Colmans gegeben ward. Dieses Mittel wendete man damals überhaupt mit großem Erfolge gegen die Versuche an, die Censur beim Theater einzuführen. Gay starb im December 1732 im Hause des Herzogs von Queensberry. Die Beggars Opera rief eine ganze Fluth von Operetten hervor, die aber sämmtlich ihr Vorbild nicht zu erreichen vermochten. Doch hat es einzelnen nicht an Erfolgen gefehlt. Von ihnen möge nur The devil to pay von Coffey*) (1731) genannt werden, weil diese Operette auch in der Geschichte der deutschen Oper eine Rolle gespielt.

Das Jahr 1730 bezeichnet den ersten Bühnenerfolg des berühmten Dichters der Jahreszeiten, James Thomson (geb. 11. Sept. 1700, gest. 27. Aug. 1748)**), mit der Tragödie Sophonisba, die, wie wir sahen, von Fielding verspottet wurde. Sie verdankte diesen Succeß der Schönheit der Sprache und der Gedanken, da ihr dramatischer Gehalt nur gering ist. Sie bot den Eindruck einer moralisiren-

*) Charles Coffey hat noch 6 andere Operetten zwischen 1729 und 1733 geschrieben. The devil to pay ist nach einer alten Farce von Jevon, The devil of a wife (1686). Coffey war von Geburt ein Irländer und starb 1745 in London.

**) Cibber, a. a. O. — Johnson, a. a. O. — Murdoch, Life of Th. 1803. — Lessing, Theatralische Bibliothek und Vorrede zu Thomson's Trauerspielen. — The works of J. Thomson 1874.

den Vorlesung in schöner, glänzender Form dar; man bewunderte sie, aber ward nicht erschüttert. 1738 folgte Agamemnon, 1739 Edward and Eleonora, 1740 die im Verein mit Mallet gedichtete Maske Alfred, in welcher das berühmte Rule Britannia vorkommt, 1745 Tancred and Sigismunda und Coriolanus, der aber erst ein Jahr nach des Dichters Tode (27. Aug. 1748) zur Aufführung kam. Von all diesen Dramen ist Tancred and Sigismunda, dem eine Begebenheit aus dem Romane Gilblas zu Grunde liegt, sein bedeutendstes und glücklichstes Werk dieser Art. Es hat sich hiervon allein auf der englischen Bühne länger erhalten, was wohl dem eingemischten Rührenden zuzuschreiben ist. Die Darstellung von Edward und Eleonore wurde von der eben durch Parlamentsacte eingeführten Theatercensur verboten, wie es scheint aus keinem andern Grunde, als um ihr Dasein hierdurch bemerkbar zu machen.

Thomson wurde zu seiner Zeit für einen großen Dramatiker gehalten. Auch Lessing im Vorworte zu den Dramen desselben spricht von ihnen als Meisterwerken. Er rühmt an ihnen die Kenntniß des menschlichen Herzens, die „magische" Kunst, jede Leidenschaft vor unseren Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen', sowie die verständige Beobachtung der Regeln, da Thomson nicht sowohl im französischen, als im ursprünglichen, griechischen Sinne regelmäßig sei. Lessing, der später gegen die Kunstanschauung seiner Zeit so heldenhaft ankämpfte, stand damals noch unter dem Banne derselben. Er würde die Tragödien Thomsons später nicht mit weniger Achtung. aber doch mit ganz anderen Augen beurtheilt haben. Jonson rühmt an Thomson im Allgemeinen die Selbständigkeit seiner Auffassung und seiner Ausdrucksweise. Lessing nennt ihn den malerischesten aller Dichter. Er kannte damals freilich Shakespeare noch nicht. Thomson's Dramen wurden von J. G. Schlegel ins Deutsche übersetzt. Lessing selbst ging einmal damit um.

Einen ungleich größeren Einfluß auf die Entwicklung des Dramas nicht nur seines Volks und seiner Zeit, sondern des neuesten Dramas überhaupt, übte ein andrer sentimentaler Dichter aus, den man den Begründer und Schöpfer des bürgerlichen Trauerspiels genannt, und von dem auch ohne Zweifel das neue bürgerliche Trauerspiel seinen Ausgang genommen hat, obschon er selbst zu dem seinen, wie ich

schon (S. 299) darlegte, die Anregung und die Muster bei den altenglischen Dramatikern fand.

George Lillo*), am 4. Februar 1693 zu London geboren, betrieb in dieser seiner Vaterstadt das Gewerbe eines Juweliers. Von strengen sittlichen Grundsätzen und tief religiösen Anschauungen erfüllt, hatte er zwar schon immer eine Vorliebe für die Dichtkunst gehabt, doch nur insofern sie in dem Dienst der Religion und Moral stand. Sein erstes Stück Sylvia or the coventry burial (1730) scheint zwar auf den ersten Blick hiermit in Widerspruch zu stehen, da es eine Balletoper, in Nachahmung von Gay's Beggar's Opera ist, allein Lillo benutzte schon hier die volksthümliche Form und die frische Wirkungsart dieses Genres, um die Liebe zur Wahrheit und Tugend zu fördern, und Haß und Verachtung gegen Lüge und Laster zu wecken. Unter den alten Balladen, die er zu diesem Zwecke durchstöbert, hat sich ohne Zweifel auch diejenige befunden, welche er seinem nächsten, noch in demselben Jahre erscheinenden und epochemachenden Stücke The London merchant or the history of George Barnwell (1730) zu Grunde gelegt hat. Wie die bürgerliche Tragödie des altenglischen Theaters, von der ihm sicher schon damals eine oder die andere zu Händen gekommen war, knüpfte auch er an einen criminalistischen Vorfall, an eine wirkliche Begebenheit an. Der moralische Zweck war auf der damaligen Bühne noch nie in so energischer, noch nie in so einseitiger Weise in's Auge gefaßt und zum Ausdruck gebracht worden. Es war diese Energie und Einseitigkeit, welche verbunden mit dem nicht zu bestreitenden Talent, die Gemüther der Menschen in Bewegung zu setzen, damals so ungeheure Wirkung ausgeübt hat. Es half nichts, daß einige Witzlinge das Stück zu einer Tragödie für New-Gate degradirten — und die New-Gate Opera hatte gewiß ihren Antheil daran — es wurde, obschon erst gegen den Schluß des Theaterjahres in Drury Lane erschienen, in der heißesten Jahreszeit zwanzig Mal hintereinander bei dichtgefülltem Hause hier aufgeführt. Von den tiefen Wirkungen, welche es ausübte, haben sich verschiedene Anecdoten erhalten. Die Handlung aber ist folgende. Ein Lehrling fällt in die Hände einer Buhlerin, die ihn seinem Lehrherrn zu be-

---

*) Cibber, a. a. O. — Biogr. Dram. — Hettner, a. a. O. — The works of George Lillo, with an account of his life. London 1775.

rauben und seinen Oheim, den er beerben soll, zu morden, verleitet. Das Verbrechen wird aber entdeckt und beide büßen dasselbe am Galgen. Der Dichter suchte durch die größte Simplicität und Naturwahrheit der Darstellung zu wirken und erreichte auf's Vollkommenste seinen Zweck. Die Macht der Versuchung, das Wachsthum der Leidenschaft, der Kampf des Gewissens, das endliche Unterliegen — das Alles war mit einfachen, aber lebendigen, kräftigen Zügen zum Ausdruck gebracht. Obschon die schwächlichen Uebersetzungen in Frankreich und Deutschland nicht eine so unmittelbare Wirkung wie das Original in England ausübten, forderten sie doch zur Nachahmung auf. Es ist kein Zweifel, daß diese Wirkungen nur zum kleinsten Theil ästhetische waren, daß selbst die moralischen von den physiologischen noch weit überwogen und mit ihnen allmählich der größte Mißbrauch getrieben wurde, indem man, was bei Lillo sicher der Fall noch nicht war, die moralische Absicht zum bloßen Vorwande nahm, um starke Nervenerregungen hervorzurufen und hierdurch eine Anziehungskraft auf das Publikum, welches sie suchte, auszuüben.

Lillo's drittes Drama The christian hero (1734) war ein Versuch, die moralische Tendenz in die heroische Tragödie einzuführen. Allein dieser Anlauf auf ein höheres Gebiet hatte nicht den erhofften Erfolg. Desto größerer wurde dem Trauerspiel The fatal discovery (1737), unter Fielding am Haymarket-Theater, zu Theil. Es liegt ihm ebenfalls wieder eine wahre Begebenheit zu Grunde. Ein Ehepaar, das sich in Noth befindet wird von einem Fremden um Aufnahme und Nachtlager gebeten. Es kann der Versuchung nicht widerstehen, denselben, seines Goldes wegen, im Schlafe zu morden, um hinterher zu entdecken, daß der Gemordete der für verschollen gehaltene Sohn der Mörder ist. Der Dichter hat auch in diesem Stück sichtlich einen höheren Ton, als in seinem Londoner Kaufmann anschlagen wollen, da es in Jamben geschrieben ist. Doch ist hierdurch viel von der früheren Einfachheit und Natürlichkeit verloren gegangen und eine gewisse Absichtlichkeit an die Stelle getreten. Auch hatte es anfangs keinen Erfolg. Der Gegenstand mochte zu abstoßend erscheinen. Doch lag es wohl auch an der Darstellung, da es im nächsten Jahr bei veränderter Besetzung eine große Anziehung ausübte. — Es folgte Marina, in gewisser Beziehung ein Gegenstück zu dem vorigen, das mehr den Charakter des Rührstücks hat. Ein Gatte findet durch

wunderbare Fügung seine verloren geglaubte Gattin, ein Vater seine Tochter wieder. Der romantische Stoff dieses Stücks ist dem Shakespeare'schen Perikles entnommen. Es ist ebenfalls wieder in Jamben geschrieben und enthält ein paar gute Scenen. Die Aufführung war aber mittelmäßig und hatte keinen Erfolg. Es ist zu verwundern, daß das Drurylane Theater nach dem sensationellen Erfolge des London merchant sich Lillo so völlig entfremdet hatte. Erst nach seinem am 3. Sept. 1739 erfolgten Tode wurde hier wieder die Tragödie Elmerick or justice triumphant, die Lillo dem Prinzen von Wales gewidmet, doch nur auf Befehl von diesem gegeben. Erst 1759 aber kam die gleichfalls von ihm hinterlassene Bearbeitung des Arden von Feversham, die nach seinen eignen Worten aber schon vor 1736 entstanden war, an demselben Theater zur Aufführung. Sie wurde ein einziges Mal hier gegeben, doch 1790 vom Coventgarden Theater in veränderter Gestalt neu aufgenommen. George Barnwell erhielt sich dagegen bis auf die neueste Zeit.

1741 tritt der Einfluß Richardson's auf das Drama der Zeit in einer Bearbeitung der Pamela von Dancer hervor. So schwächlich dieselbe auch war, errang sie doch einen großen Erfolg, hauptsächlich durch die Darstellung der Rolle des Snatter von Garrick. Es war zugleich die Zeit der Erneuerung Shakespeares, die der Ausbreitung des sentimentalen Dramas damals auch mit entgegenwirkte.

Edward Moore (gestorben 28. Februar 1757) errang mit seinem empfindsamen Lustspiel The foundling (1748) ebenfalls nur einen kurzen Erfolg, was man zwar noch aus der Aehnlichkeit mit Steele's Conscious lovers erklärt hat, obschon es diesen von nicht Wenigen vorgezogen worden ist. Mehr dürfte ihm die Satire geschadet haben, die man darin auf einen Modeherrn fand, welche aber wohl richtiger auf den Darsteller, als auf den Dichter zurückgeführt wird. Sein zweites Lustspiel Gil Blas (1751) erlitt sogar eine Niederlage, so daß er anfangs sein drittes Drama: The gamester (1753) nicht unter seinem Namen zu veröffentlichen wagte. Erst als der Erfolg völlig sicher gestellt schien, trat er mit diesem hervor. Zugleich aber auch eine Opposition, die also nur der Person, nicht dem Stücke galt, obschon man vielleicht nachträglich auch an dem Angriff auf ein Modelaster der Zeit Anstoß genommen haben dürfte. Es wurde damals trotz der ausge-

zeichneten Darstellung Garricks als Beverley nur 12 Mal gegeben und erst 1771 neu aufgenommen. Von hier an erhielt es sich aber mit kurzen Unterbrechungen bis auf die neueste Zeit. Es liegt ihm die Yorkshiretragödie mit zu Grunde. Beverley, ein leichtfertiger junger Mann, wird von dem Spieler Stukely um sein ganzes Vermögen gebracht, kommt ins Gefängniß und vergiftet sich hier aus Verzweiflung. Eine reiche Erbschaft, die seine Familie dem Elend entreißt, soll auch auf das von den vielen und marternden Erregungen wunde Herz des Zuschauers einigen Balsam mit träufeln.

Gleichzeitig treten wieder einige bedeutendere Lustspieldichter hervor. Zunächst Dr. Benjamin Hoadley, geb. 10. Febr. 1705, gest. 10. Aug. 1757, mit The suspicious husband (1747), nach Doran dem besten Lustspiele, welches das Jahrhundert bis jetzt hervorgebracht haben soll (ein übertriebenes Lob!) und trotz des ungeheuren Erfolgs, an dem Garrick als Ranger keinen geringen Antheil gehabt, das einzige Stück des talentvollen Dichters, der sich auch als Arzt und Gelehrter durch verschiedene Schriften ausgezeichnet hat. Man hat in den Charakteren Anklänge an Fielding und Ben Jonson gefunden, das Ganze aber ist nicht ohne Originalität, höchst lebendig in der äußeren Action, wenn auch zuweilen auf Kosten der Wahrscheinlichkeit. Es hat hat sich ebenfalls bis tief in dieses Jahrhundert auf der englischen Bühne erhalten.

In demselben Jahre trat der Schauspieler Samuel Foote*) als Dramatiker auf. Einer angesehenen Familie von Cornwallis entstammend, wurde er 1719 zu Druro geboren. Er studirte in Oxford und London, gab hier bald einem unwiderstehlichen Zuge zur Bühne nach, die er 1744 als Othello betrat, aber ohne Erfolg. So richtig er seinen Beruf im Allgemeinen erkannt, so sehr hatte er sich in der Richtung, die er darin einschlug, vergriffen. Sein Talent war nur auf das Komische, ja auf das Burleske gestellt. Ein ebenso scharfer, als glücklicher Beobachter der Natur und des Lebens, besaß er zugleich die volle mimische und rednerische Ausdrucksfähigkeit, um das Beobachtete mit den eigensten, individuellsten Zügen in humori-

*) Cooke, Memoires of Sam. Foote. Lond. 1705. — Biogr. Dram. — Samuel Foote's dramatic Works 1778. — Eine deutsche Uebersetzung derselben. Berlin 1796—98. 4 Bde.

stischer, satirischer, burlesker und jederzeit origineller, ja genialer Weise zur Darstellung zu bringen. Allerdings verleitete ihn dieses Vermögen nicht nur zum schauspielerischen Virtuosenthum, sondern auch noch zu einem andren Mißbrauch desselben, insofern niemand sicher war, von ihm in rücksichtslosester Weise öffentlich dem Gelächter preisgegeben zu werden. Wenn man an ihm gerühmt hat, daß seine Satire niemals Menschen getroffen habe, die in der öffentlichen Meinung makellos dastanden, so hat man ihm andererseits vorgeworfen, sich für die Einladung seiner Freunde dadurch bedankt zu haben, daß er die an ihnen beobachteten Eigenthümlichkeiten und Schwächen öffentlich an den Pranger der Verspottung stellte. Es wird heute nicht möglich sein, sich hierüber aus seinen Schriften ein klares Urtheil zu bilden, theils, weil es uns an der genauen persönlichen Kenntniß der von ihm Verspotteten fehlt, theils, weil die Kraft seiner persönlichen Satire wohl noch weit mehr in seiner schauspielerischen, als in seiner dichterischen Darstellung lag. Letztere hing mit jener aufs engste zusammen, was sich gleich an seinen ersten dramatischen Versuchen erkennen läßt. Das Haymarkettheater scheint damals keine Licenz zur Aufführung dramatischer Spiele besessen zu haben, da Foote 1647 eine nur hieraus erklärbare neue Art von Unterhaltungen daselbst ins Leben rief. Er kündigte sie als Concerte an, denen unentgeltlich noch eine Unterhaltung angefügt werden sollte, die er Diversion of the morning nannte und in welcher er selbst die hauptsächlichsten Rollen (Shuter, Cuthing, Costallo, Miß Moreau) spielte. Die Unterhaltung war also eine, ganz auf sein mimisches Verwandlungstalent berechnete dramatische, die ihren besonderen Reiz durch die Nachahmung stadtbekannter Personen erhielt. Der Anfang dieser Concerte war 7 Uhr Abends. Es muß aber wahrscheinlich von den patentirten Theatern, Einspruch dagegen erhoben worden sein, da die nächste Vorstellung in einer Form und für eine mehr Tageszeit angekündigt wurde, durch welche deren Privilegien nicht berührt wurden. Er lud seine Freunde diesmal Mittags 12 Uhr zu einer Tasse Chocolade ein und hoffte dabei die Unterhaltung so angenehm als möglich machen zu können. Einige Monate später wurde diese Ankündigung aber wieder dahin verändert, daß die Einladung für den Abend und auf eine Tasse Thee gestellt war. Diese Unterhaltungen hatten so großen Zulauf gefunden, daß Foote sie im nächsten Jahr wieder aufnahm und dazu ein neues dramatisches Stück: An auction

of pictures verfertigt hatte. Das Jahr 1748 brachte in derselben Weise: The knights. 1752 wurde nun auch auf dem Drurylane-Theater eine Farce, Taste, von ihm, doch ohne Erfolg gespielt, wohl nur, weil Foote, welcher damals von London abwesend war, bei der Darstellung fehlte. Denn daß die Handlung darin nur wenig interessirt, hat diese Farce mit fast allen andern Stücken des Dichters gemein — doch sprach auch die Satire nicht an, welche gegen die zur Schau getragene Tugendliebe und gegen die Sucht gerichtet war, sich porträtiren zu lassen. 1755 folgte in Coventgarden sein Englishman in Paris, in der die Mode verspottet wird, die Söhne zu ihrer Ausbildung auf Reisen zu schicken. Der Erfolg zog nicht nur eine Fortsetzung von ihm selbst, der jetzt in Coventgarden angestellt war, sondern auch eine andere von Murphy nach sich, die Drurylane brachte. Der 1757 erschienene Author wurde wegen satirischer Portraitirung eines Mannes von Ansehen und Rang unterdrückt. Eine ungeheure Anziehungskraft übten dagegen The diversions of the morning (1758) aus (wohl nur eine Ueberarbeitung des älteren gleichnamigen Stücks), weil Foote darin die berühmtesten Schauspieler seiner Zeit und ihre Manier verspottete, indem er in einer Scene den gleichfalls dafür außerordentlich begabten Wilkinson in der Kunst unterwies, Barry, Macklin und Sheridan zu copiren. Der Unterricht fiel auf fruchtbaren Boden, Foote sollte nur kurze Zeit später zu seinem Verdruß von Wilkinson selber aufs sprechendste und ergötzlichste copirt werden und zwar in seinem eigenen Stücke The minor (1760), einer Satire auf den Mißbrauch der Frömmelei. 1762 folgte Foote's Bearbeitung des Corneille'schen Menteur unter dem Titel The lyar mit großem Erfolg. Das Stück hatte an Feinheit verloren, an komischer Wirkung aber gewonnen. In den 1762 erschienenen Orators gebrauchte Foote den Kunstgriff, einen Theil der im Stücke handelnden Personen in die Logen der Zuschauer zu vertheilen und diese hierdurch scheinbar selbst mit in's Spiel zu ziehen. Als eines der wirksamsten Stücke des Dichters aber erwies sich The mayor of Garatt (1763). Foote's Erfolge lagen zum Theil auch mit darin, daß er die Rollen seiner Stücke ganz auf die künstlerischen Individualitäten der Schauspieler berechnete, welche sie darstellen sollten. Er selbst errang als Major Sturgeon einen seiner größten Erfolge. 1764 brachte The patron, 1765 The commissary mit immer neuer Frische und Wirksamkeit. Selbst der Verlust eines

Beines, den ein unglücklicher Sturz vom Pferde veranlaßte, schien ihm von seinem Humor und seinem schauspielerischen Talente nichts rauben zu können. „Nun kann ich — sagte er kurz nach der Amputation — den Georg Faulker (die Rolle eines Stelzfußes in The orators) in Wirklichkeit spielen." Ja er wußte sich seines Gebrechens bei seinen Darstellungen sogar mit großem Glück zu bedienen, was besonders in seinem Lame lover (1770) geschah. Auch scheint jener Unfall ihm noch in anderer Weise nützlich gewesen zu sein, da er noch in demselben Jahre das Patent zur Errichtung eines neuen Theaters in Haymarket erhielt, welches 1767 eröffnet wurde. Von seinen späteren Stücken brachte ihm eines der schwächeren, The devil upon two sticks (1768), eine Satire auf Aerzte und Advocaten, die größte bekannte Einnahme, man sagt zwischen 3—4000 £ ein. Ihm folgte The maid of Bath (1771), The nabob und The bankrupt (1772). In die 1773 erschienenen Farce Piety in pattens legte er mit großem Erfolge das alte Puppenspiel ein, worin die Schauspieler der Zeit wieder verspottet wurden. Es ist hauptsächlich gegen die damals in die Mode gekommenen sentimentalen Stücke gerichtet. The cozeners (1774) enthalten eine Satire auf den Modeprediger Dodd. Das Jahr 1776 aber brachte sein letztes Stück The capuchin. Er starb am 21. October des folgenden Jahres.

Foote's Farcen und Lustspiele sind keine Meisterwerke. Die Handlung ist meistens gering. Aufbau, Motivirung und Entwicklung lassen manches zu wünschen. Aber es ist eine energische Kraft der Charakterzeichnung, eine frische Originalität der Auffassung, eine sprechende Lebenswahrheit und ein kecker, burlesker Humor darin, der etwas Unwiderstehliches hatte. Sie haben einen zu persönlichen Charakter, sie sind zu sehr in die Farbe der Zeit getaucht, um heute noch wie damals wirken und völlig verstanden werden zu können. Außer seinen 21 eigenen Lustspielen und Possen erschienen unter seinem Namen 5 Bände Uebersetzungen französischer Lustspiele (des Destouches, La Chaussée, Regnard, Dancourt, Diderot, Molière, Marivaux), von denen aber nur The young hypocrite (La fausse Agnèse des Destouches) mit Sicherheit von ihm übersetzt worden ist.

Die Farce war damals überhaupt sehr beliebt. Garrick, Colman und Murphy sind hier vor allen Andren zu nennen. Ein um so viel größerer Schauspieler David Garrick (geb. 20. Febr. 1716, gest. 20. Jan.

1779) gewesen sein mag, als Dichter steht er hinter Foote beträchtlich zurück. Man hat zwar an ihm die größere Feinheit gerühmt, Foote ist ihm hier dagegen an komischer Kraft und Originalität überlegen.

Garrick betrat 1741 sowohl als Schauspieler, wie als Dichter die Bühne. Sein erstes Stück, The lying lover, wahrscheinlich nur eine Ueberarbeitung, hat sich bis jetzt auf derselben erhalten. Dies ist auch mit Miss in her teens (1747), High life below stairs (1759) und dem mit Colman gemeinsam verfaßten The clandestine marriage (1766), jedenfalls dem besten seiner selbständigeren Stücke der Fall. Von seinen 38 Bühnenarbeiten gehört ein großer Theil zu den Bearbeitungen älterer englischer und ausländischer Stücke. Seiner Verdienste um die Wiederbelebung und Wiederherstellung Shakespeare's ist schon gedacht worden. Er machte sich um das Andenken desselben aber auch dadurch verdient, daß er zur Feier seines 200jährigen Geburtstagsjubiläums anregte. Es sollte freilich dabei nicht ohne menschliche Schwäche abgehen. Als Schauspieldirector suchte Garrick, an dessen aufrichtiger Verehrung Shakespeare's gewiß nicht zu zweifeln ist, aus diesem Ereignisse auch Capital zu schlagen. Sein Gelegenheitsstück, The Jubilee, welches am 14. Oct. 1769 erschien, brachte ihm durch 90 Wiederholungen eine erkleckliche Summe ein. Es gelang zwar Garrick, einer von Foote beabsichtigten Satire vorzubeugen, es fehlte aber doch nicht an Spott von anderer Seite.

George Colman*), der Uebersetzer des Terenz, aus angesehener Familie, wurde am 28. April 1733 zu Florenz geboren, wo sein Vater als Ministerresident lebte. Er erhielt seine Ausbildung in der Westminsterschule und bezog dann die Universität Oxford. 1760 trat er mit seinem ersten dramatischen Versuche, Polly Honeycombe auf, welches die affectirte Zärtlichkeit eines alten Ehepaars der Belächelung überliefert. Er hatte damit einen entschiedenen Erfolg. Durch Beerbung eines Oheims zu großem Vermögen gekommen, wurde er Mitbesitzer des Coventgardentheaters (1777), vertauschte aber nur ein Jahr später die Leitung desselben mit der des Haymarkettheaters,

*) Some particulars of the life of the late George Colman (von ihm selbst verfaßt.) Lond. 1795. — Dramatic works of G. Colman 1777. 4 Bde., nicht vollständig.

welches unter ihm einen außerordentlichen Aufschwung nahm. Seine 27 Bühnenstücke bestehen zum Theil aus Bearbeitungen, seine selbständigeren Dramen aber aus Farcen, Lustspielen und Gelegenheitsstücken. Von seinen Farcen sind die besten The musical lady (1762), eine Satire auf die Musikmanie seiner Zeit, und The deuce is in him (1763), in der die platonische Liebe gegeißelt erscheint; von seinen Lustspielen The jealous wife (1761) und das mit Garrick verfaßte The clandestine marriage (1766). Während in Polly Honeycombe und in The deuce is in him die sentimentale Richtung verspottet wird, hat er sie doch etwas später selbst mit gefördert, indem er Voltaire's Ecossaise als The English merchant auf die Bühne brachte (1767). Er bearbeitete aber auch Beaumarchais' Barbier de Seville als The Spanish barber (1777). Colman gehörte zu den besseren Lustspieldichtern der Zeit. Er war von dem lobenswerthen Streben beseelt, dasselbe zu verfeinern und verfolgte sein Ziel nicht ohne Glück.

Arthur Murphy*), geb. 1732 in Irland, gest. 1805, begann seine Laufbahn als Bühnendichter mit der Farce The Apprentice 1756. Auch seine nächsten Stücke, The spouter (1756), The Englishman from Paris (1756) und The upholsterer (1758) gehören diesem Genre noch an. Später cultivirte er mehr das Lustspiel mit einer andauernden Neigung zum Possenhaften. Von diesen Arbeiten zeichnet sich besonders All in the wrong (1761) aus, das die Verwirrungen behandelt, welche die Eifersucht in einem Hauswesen anrichtet, so wie The old maid (aus demselben Jahre) und Know your own mind (1777), welches zugleich sein letztes Stück ist. Er machte sich durch die Uebersetzung des Tacitus und Sallust verdient, gab mehrere Zeitschriften und die Werke Fieldings (1762) mit einem Lebensabriß dieses Dichters, sowie das Leben Samuel Johnson's (1702) und David Garrick's (1801) heraus. Vorübergehend war er auch Schauspieler in Coventgarden und Drurylane (1754—55).

Tragödien wurden von all diesen Dichtern mit Ausnahme Foote's geschrieben, doch waren es meist nur Bearbeitungen älterer englischer oder ausländischer Stücke. Selbst noch Murphy's Grecian daughter (1772), der bedeutendste und erfolgreichste dieser Versuche, lehnt sich an Belloy's Zelmire an. Entschiedner wurde die Tragödie von

*) Works of Murphy, 1776.

Richard Cumberland*), geb. 19. Febr. 1732, gest. 7. Mai 1811, Sohn eines Bischofs und Enkel Bentley's, gepflegt, der nicht nur verschiedene Adaptionen älterer Stücke (Timon, Bondman, Duke of Milan) verfaßt, sondern auch drei Originaltragödien, die historischen Trauerspiele The banishment of Cicero (1661), sein Erstlingswerk, The battle of Hastings (1778) und das bürgerliche Trauerspiel The mysterious husband geschrieben hat. Selbst seine Lustspiele sind meist von einem überwiegend ernsten Charakter, so daß sie dem Schauspiele sich nähern. Sie gehören sämmtlich der sentimentalen Richtung an. Nur The summers tale (1765) macht davon eine Ausnahme, wogegen das Lustspiel The brothers (1769), mit welchem er seinen Ruf begründete, schon entschieden von ihr beeinflußt ist. Es wurde von Schröder unter dem Titel „Das Blatt hat sich gewendet“ für die deutsche Bühne bearbeitet. Noch durchschlagender war der Erfolg des West-indian (1771), der schon mehr ein Rührstück zu nennen ist. Wie in The brothers der Captain Ironside, hat hier der irische Major O'Flaherty viel Glück gemacht, doch bemerkt Murphy, daß ein so treffliches Stück der Westindier auch sei, es ihm doch hier und da an wirklicher Lebenswahrheit gebreche. Es folgten The fashionable lover (1772), worin die Bedrängnisse eines tugendhaften Mädchens geschildert sind, dessen Unschuld und Ruf von allen Seiten bedroht ist, das aber durch Standhaftigkeit und die Fügungen des Zufalls endlich aus ihnen befreit und dem verdienten Glücke zugeführt wird. The carmelite (1784) ist ein ebenfalls ganz im sentimentalen Tone gehaltenes Drama mit glücklichem Ausgang. Dies gilt auch von den gleichzeitig erschienenen The natural son, in welchem der Major O'Flaherty wieder eingeführt ist. Von den späteren Lustspielen ist The jew (1791), wenn nicht das bedeutendste, so doch das wirkungsvollste Stück dieses Dichters. Ein Seitenstück zu Nathan der Weise tritt es für religiöse Toleranz und die Emancipation der Juden ein. Der Jude Shewa ist auch auf deutschen Bühnen lange eine bevorzugte Rolle großer Charakterspieler gewesen. Wie dieses Stück hat sich aber auch The wheel of fortune (1795) lange auf der englischen Bühne erhalten. Es ist noch mehr als alle anderen Stücke Cumberlands auf Rührung und Thränen berechnet. Der Geist des Lustspiels drohte völlig in letzteren unterzugehen.

*) Memories of my own life. Lond. 1806.

Wenn es Cumberland's Stücken nicht an Empfindung und Erregung fehlt, so macht sich in ihnen um so mehr der Mangel an Phantasie und Gestaltungskraft fühlbar. Doch selbst die Empfindung und ihr Ausdruck sind mehrentheils schwächlich.

Cumberland spielte auch eine politische Rolle. Er war längere Zeit Geheimsecretär von Lord Halifax, dann Kronagent für Neuschottland, 1780 wurde er sogar mit einer geheimen Mission für Lissabon und Madrid betraut. Trotz dieser Stellungen und trotz seiner Bühnenerfolge starb er in Dürftigkeit.

Nächst Cumberland und den Uebersetzungen französischer weinerlicher Lustspiele wurde das sentimentale Drama in England hauptsächlich durch Kelly und Mrs. Griffith gefördert, ja Kelly ging, obschon er etwas später als Cumberland auftrat, selbst nach diesem hierin voran.

Hugh Kelly, 1739 zu Killerney Lake in Irland geboren, am 3. Februar 1777 gestorben, ging um 1760, sein Glück zu machen, nach London. Hier wurde er Schriftsteller. Sein theatralisches Debut war zugleich seine glänzendste schriftstellerische That. The false delicacy (1768) war für das sentimentale Drama, das von jetzt einen ungeheuren Aufschwung nahm, in England epochemachend und ging über alle Bühnen Europas. Auch Cumberland wurde ohne Zweifel von diesem Erfolge beeinflußt, der aber auch der einzige Kelly's blieb, obschon er dem Theater noch verschiedene andere Stücke schenkte: A word to the wise (1770), die Tragödie Clementina (1771), das Lustspiel The school for wives (1774), The Prince of Agra, Tragödie nach Dryden (1774), die Farce A romance of an hour (1774) und das Lustspiel The man of reason (1776).

Elisabeth Griffith gehört zu den angesehensten Schriftstellerinnen ihrer Zeit. Sie zeichnete sich besonders in der Novelle aus. Ihre dramatische Carrière eröffnete sie 1765 mit The platonic wife, der dann noch The double mistake (1766), The school for rakes (1772) und The times (1779) folgten. Sie fanden sämmtlich viel Beifall, den größten aber errang The school for rakes, worin sich Motive aus Beaumarchais' Eugénie behandelt finden.

Das sentimentale Lustspiel war bald so herrschend geworden, daß man dieser schwächlichen Richtung glaubte entgegenwirken zu sollen. Foote verspottete es, wie wir sahen, schon 1773 in seiner Piety in

Pattens, in welcher er im alten Balladenstyle zur Darstellung brachte, wie ein Mädchen von niederem Stande sich nur durch die Wirkungen ihrer Tugend zu Reichthum und Ehren emporschwingt. Auch Colman's The deuce is in him hatte eine gleiche Tendenz. Wichtiger noch aber waren die Versuche Goldsmith's, der sentimentalen Comödie die ächte wieder entgegenzustellen.

Oliver Goldsmith*), der Sohn eines Dorfpfarrers, wurde am 10. November 1728 zu Kilkeney West in Irland geboren. Er studierte in Dublin, wo er, wie Macaulay sagt, ein zwischen Noth und Ausschweifung getheiltes Leben führte. Nachdem er kurze Zeit Hauslehrer gewesen, nahm er noch einmal sein Rechtsstudium in Dublin wieder auf, ging dann in Leyden zu dem von Medicin und Physik über, worauf er Frankreich, die Schweiz und Italien durchzog. 1756 nach England zurückgekommen, nahm er das alte Leben hier wieder auf, und wendete sich nach manchen andren vergeblichen Versuchen, sich im Kampf mit Noth und Elend emporzuringen, der Schriftstellerei zu. Auch hier zeigte sich aber dasselbe tastende Umherschweifen, das überschnelle Ergreifen und Wiederfallenlassen. Seine wissenschaftlichen Arbeiten erscheinen meist oberflächlich, wogegen seine Essays schon den glücklichen und phantasievollen Beobachter des Lebens und seine angenehme, durchsichtige Darstellungsweise erkennen lassen. Mit dem Gedicht, The traveller, begründete er seinen Ruf und sein Vicar of Wakefield stellte ihn in die Reihe der bedeutendsten Romanciers, obschon selbst noch hier der Fehler sichtbar wird, der ihm noch mehr bei seinen Versuchen im Drama hinderlich war, der Mangel an künstlerischer Organisation. Mit diesen trat er 1768 zum ersten [illegible] The good natur'd man, von Garrick im Drury [illegible] gewiesen, wurde im Coventgarden Theater zur [illegible] Macaulay's Darstellung erscheint bei dieser [illegible] treffend. Es kann durchaus nicht gesagt [illegible] ein schlechteres Schicksal gehabt, als [illegible] wurde eine Scene des dritten Acts und [illegible] abgelehnt, im Ganzen aber war der Erfo[illegible]

*) Works of Oliv[illegible] life 1836. — Forster[illegible]
Macaulay's Essa[illegible]

Macaulay selber bekennen muß, daß es nicht gut entworfen sei. Es bietet allerdings einige recht spaßhafte Scenen dar und verschiedene lebensvoll ergriffene und gezeichnete Charaktere, besonders den Croaker's. Da es dem Autor aber nicht weniger als 500 £ brachte, was allerdings nur dadurch möglich war, daß es von dem Erfolg seines zweiten Stücks mit fortgerissen wurde, so liegt, wie mir scheint, kein genügender Grund zur Klage über Mangel an Theilnahme vor. Goldsmith sagt selbst im Vorworte des noch in diesem Jahre edirten Lustspiels, also noch vor dem Erfolge des zweiten: daß er dem Publikum im Ganzen für die freundliche Aufnahme des Stücks zu danken habe. Aus dieser Vorrede ergiebt sich zugleich, daß es im Gegensatz zum sentimentalen Lustspiel geschrieben ward. Es sollte ein Versuch im feineren (genteel) Lustspiele sein, das, wie es hier heißt, in England so gut wie noch unbekannt wäre. Indessen hatten Cibber und Colman sich schon mit glücklicheren Versuchen dieser Art Verdienst und Beifall erworben.

Das im Jahre 1773 erschienene zweite Stück Goldsmith's She stoops to conquer war von Colman nur widerwillig zur Aufführung gebracht worden. Er hatte es daher bis gegen den Schluß der Saison verschoben. Dennoch siegte, wie Macaulay sagt, der Genius. Parterre, Logen, Gallerien waren in einem beständigen Jubellärm des Lachens. Wenn irgend ein blind ergebener Bewunderer Kelly's oder Cumberland's zu zischen wagte, wurde er schleunig durch das allgemeine Geschrei: „Werft ihn hinaus! oder: Werft ihn hinunter!“ zum Schweigen gebracht. Das klingt, als ob Kelly und Cumberland gegen ihn intriguirt, als ob sie das Coventgarden-Theater damals beherrscht hätten. Die Wahrheit ist, daß Kelly's False delicacy in Drurylane gespielt worden war und sein großer Erfolg ihn nicht davor schützte selber mit seinem A word to the wise (1770) dort durchzufallen, überhaupt keinen weiteren Erfolg zu erringen, sowie daß Cumberland's Fashionable lover trotz seinem East Indian (1771) dort gleichfalls erst kürzlich (1772) eine kühle Aufnahme gefunden hatte. Macaulay verschweigt auch, wie es sich mit jenem Erfolge und mit jenem Beifall des Publikums am ersten Vorstellungstage des Goldsmith'schen Stückes verhielt. Es war eine Kraftanstrengung der Freunde des Dichters, an ihrer Spitze Johnson, der auch schon den Prolog zu dem ersten Stücke geliefert und die Annahme des zweiten bei Colman durchgesetzt hatte, und nun bei der ersten Aufführung desselben den Applaus

dirigirte. Ohne Johnson's Einfluß würde das zweite Goldsmith'sche Lustspiel niemals den Ruf erlangt haben, dessen es sich noch heute erfreut. Andrerseits würde dieser Einfluß aber nicht hinreichend gewesen sein, diesen Erfolg zu so einem nachhaltigen zu machen, ohne die Vorzüge, welche dasselbe ohne Zweifel besitzt, und ihn bis zu einem gewissen Grade erklären und rechtfertigen.

Goldsmith erkennt die Verdienste, die sich Johnson um sein Lustspiel erworben, in seiner Widmung desselben an diesen auch ausdrücklich an: „I have particularly reason to thank you for your partiality to this performance.“ Ich selbst halte das Stück für überschätzt. Zunächst ist es kein Orginalwerk, da ihm Ferguson's The beaux' stratagem zu Grunde liegt. Baker findet auch einen Zug aus Albumazar darin (einem älteren Stück, welches auch Garrick noch in demselben Jahre zu seiner gleichnamigen Farce benutzt hat). Gewiß ist es von einer großen, geist- und temperamentvollen Lustigkeit, allein diese Lustigkeit hat mit viel Unwahrscheinlichkeiten erkauft werden müssen. Goldsmith scheint dies gefühlt und geglaubt zu haben, es durch eine etwas chargirte Darstellung minder bemerkbar machen zu können. Allein dies konnte nur auf Kosten der Feinheit geschehen. Das Stück ist in der That fast mehr eine anmuthige Farce, als ein feines Lustspiel zu nennen — es ist wenig mehr als ein Lachstück. Beide Stücke Goldsmith's sind auf die deutsche Bühne übergegangen, das erste unter dem Titel „Zu gut ist nicht gut“, das zweite als „Irrthum in allen Ecken“. Erst neuerlich ist in Frankreich und Deutschland ein erneuter Versuch mit dem zweiten in einer Bearbeitung (Hôtel Godelot) gemacht worden, doch ohne den erhofften Erfolg.

Was Goldsmith mehr nur versucht, als erreicht hat, das moderne Lustspiel zu einer höheren Ausbildung zu bringen, sollte einem andren, unmittelbar nach ihm als Dramatiker auftretenden Dichter gelingen, den man den Beaumarchais des englischen Theaters würde nennen können, wenn er dessen Gefühl für das Malerische der dramatischen Action und dessen Kunst des dramatischen Aufbaus besessen hätte.

Richard Brinsley Sheridan*), war der Sohn eines Schauspielers, welcher der Bühne auch selbst mehrere Stücke geliefert

*) Moore, Life of R. B. Sheridan, London 1825. — Watkins, Memoirs of Sheridan. 1817. — Sheridan's Works by P. Browne 1875.

hat.*) Schauspieler- und Dichterblut flossen demnach in seinen Adern. Dem Parlamentsredner kam das erste, dem Schriftsteller beides zu statten. Die Mischung erwies sich dort wie hier als eine vortreffliche. Sein erstes Lustspiel The rivals**) begegnete 1775 im Coventgarden-Theater einer sehr unfreundlichen Aufnahme, obschon es das außergewöhnliche Talent des Autors schon deutlich erkennen ließ. Es lag nur an der Aufführung. Nach einigen kleinen Veränderungen, zu denen sich Sheridan herbeiließ, und mit einer etwas veränderten Besetzung wurde es Repertoirstück. Die Scenen zwischen den alten und jungen Absolute und diese beiden Figuren selbst sind vortrefflich. Sheridan schrieb zu der 10. Vorstellung einen neuen Prolog, der gegen die sentimentale Muse gerichtet ist, welche Thränenströme zum Opfer verlange und die Komödie noch ganz in Blut zu tauchen drohe. Ein noch ungleich größerer Erfolg wurde seiner komischen Oper The duenna zu Theil, welche in einer Saison 75 Mal gegeben wurde.***) 1777 folgte die Farce A trip to Scarborough, eine freie Bearbeitung von Vanbrugh's Relapse. Auch sie fand viel Theilnahme. Doch wurden alle diese Erfolge von dem gegen die Schmähsucht und Heuchelei im gesellschaftlichen Leben gerichteten Lustspiel The school for scandal noch übertroffen. Es ist ausgezeichnet durch die Lebenswahrheit der Charakteristik und durch die humoristisch-satirische Beleuchtung, in welche dieselbe vom Dichter gestellt worden ist. Besonders ergötzlich sind die Figuren von Lady Teazle und Lady Sneerwell. Dazu fand es bei seinem Erscheinen eine vorzügliche Darstellung, die schon allein eine große Anziehungskraft ausüben mußte. Das 1779 erschienene satirische Lustspiel The critic or a tragedy rehearsed ist, wie der Titel schon andeutet, ein Seitenstück zum Rehearsal. Es ist gegen die neuen Tragödiendichter, insbesondere gegen Cumberland geschrieben, welcher in der Figur des Sir Fretful Plagiary gegeißelt wird. Ausgezeichnet gegeben, hat es ebenfalls einen großen Erfolg gehabt, der noch mehrere ähnliche Stücke von anderer Seite ins Leben

---

*) Thomas Sheridan verfaßte die Farce Captain O'Blunder, eine Bearbeitung des Shakespeare'schen Coriolan, eine Adaption des Beaumont-Fletscher'schen Loyal subject und eine Bearbeitung von Shakespeare's Romeo und Julie.

**) Deutsch. Leipzig 1874.

***) Deutsch von Blitz. Berlin 1872.

rief. Dazwischen fallen noch einige kleine Farcen des Dichters, wie St. Patrick's day or the shewing lieutenant (1775), Alexandre the great (1775) und The camp (1778). 1777 hatte Sheridan auch einen Antheil am Drurylane-Theater erworben, den er erst 1813 wieder aufgab. In dieser Stellung hat er sich aber keines besonderen Rufs zu erfreuen gehabt. Watkins wirft ihm geradezu vor, die Interessen des Theaters und der Schauspieler vernachlässigt, ja verwahrlost zu haben. Auch gegen die Autoren zeigte er eine gewisse Rücksichtslosigkeit, indem er die eingereichten Manuscripte nicht nur nicht las, sondern zum Theil auch verloren gehen ließ. Es erklärt sich einigermaßen aus der politischen Thätigkeit, die Sheridan jetzt fast völlig in Anspruch nahm. Bekleidete er unter Fox doch sogar die Aemter eines Unterstaatssecretärs und eines Secretärs der Schatzkammer; in letzteres trat er auch nach Pitt's Tode, 1806, wieder ein. Seine Bearbeitung von Kotzebue's Trauerspiel Pizarro (1798) ist das einzige Werk, das er inzwischen der Bühne noch gab. Es war sein größter Erfolg. Bis 1811 waren 29 Auflagen dieses Stückes nöthig geworden. Fünf Jahre später, am 7. Juli 1816 trat er von der Bühne des Lebens zurück, nachdem er zwei Jahre früher seine Schwester Mrs. Alicia Lefanu mit dem Drama The sons of Erin als dramatische Dichterin auf der des Theaters eingeführt hatte. Er hinterließ nach Moore noch ein dramatisches Fragment von einem abenteuerlich romantischen Inhalt.

Wie das Lustspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit der sentimentalen Richtung der Zeit, hatte die Tragödie mit der Wiederaufnahme der altenglischen Stücke zu kämpfen; beide noch überdies mit dem in die Mode gekommenen Pantomimen, Singspielen und komischen Opern. Von den Vertretern der letzteren mögen hier nur Isaac Bickerstaff*) und Charles Dibdin**) genannt werden.

---

*) Von ihm sind die Opern Love in a village (1762), Daphne and Amintor (1765), Love in the city (1767), Lionel und Clarissa (1768), The padlock (1768), The captives (1769), A school for fathers (1770). Die Operette Padlock hatte 53 Wiederholungen hintereinander. Bickerstaff gab der Bühne auch eine neue Bearbeitung des Plaindealer und eine ansprechende Farce The absent man (1768).

**) Charles Dibdin (1745—1814) zeitweilig Schauspieler, hat nicht weniger als 47 Stücke geschrieben unter denen sich viele Opern befanden, die er auch selbst componirte. Zu ihnen gehört Rose and Colin und Annette and

Die Tragödie vermochte diesen doppelten Kampf um so weniger zu bestehen, als sie über minder bedeutende Talente verfügte und, in der Nachahmuug der französischen Muster mehr oder minder befangen bleibend, dem inzwischen wieder erstarkten Nationalgefühle nicht zu entsprechen vermochte. Die Tragödie Irene des berühmten Gelehrten Samuel Johnson war gleich nach der ersten Vorstellung (1749) von diesem wieder zurückgezogen worden. Johnson hat nie den Kothurn mehr bestiegen. William Whitehead (1715 geb.) errang mit seiner Creusa (1754) zwar einen kurzen Erfolg, der wohl auch mit beigetragen, ihn 1757 zum Laureate an Cibber's Stelle zu verhelfen — gerieth aber rasch in Vergessenheit. Glücklicher war der mit ungleich glänzenderem Talente begabte Henry Jones, welcher mit seinem Earl of Essex (1753) das Banck'sche Stück für immer von der Bühne verdrängte, sowie John Home (1724 zu Ancrum in Roxburyshire in Schottland geboren) mit seinem Erstlingswerk Douglas (1757). Die glänzende Sprache und das nationale Element dieses Stücks erwarben ihm zahlreiche Bewunderer. Man glaubte darin die wahre Bühnensprache wieder zu finden und die Scene zwischen Matilda und dem Bauer wurde von keinem Geringeren als den Dichter Thomas Grey sehr hoch gestellt. Auch hat sich diese Tragödie bis tief in unser Jahrhundert erhalten. Gleichwohl war es der einzige Bühnenerfolg dieses Dichters; all seine anderen Versuche: die Tragödien Agis (1758), The siege of Aquileja (1760), Alonzo (1773) und Alfred (1778), erfuhren bis auf The fatal discovery (1769), nur eine kühle, ablehnende Aufnahme.

Selbst das Lustspiel, das sich so lange auf einer gewissen Höhe gehalten hatte, fing nun zu siechen an. Doch begegnet man hier noch immer nennenswertheren Talenten. Dies gilt zunächst von John O'Keefe*) und Mrs. Cowley. Ersterer 1747 in Dublin geboren (gest. 1835), schrieb schon vom 16. Jahre an Theaterstücke, deren Zahl

---

Lubin, beide nach Favart, so wie Mars and Venus nach Batteux, welche 23 Mal hintereinander gegeben wurden. Erwähnung verdient auch seine History of the stage. Seine Söhne Charles und Thomas arbeiteten ebenfalls für die Bühne. Letzterer hat allein 39 Stücke; sowie zwei Bände Reminiscences (1828) geschrieben.

*) Seine Dram. Works erschienen 1798. 1826 gab er auch noch Recollections of my life heraus.

sich allmählich auf 50—60 belief. Von ihnen haben sich: The agreeable surprise (1781), The poor soldier (1783), Love in a camp (1786), The highland reel (1788), Modern antiques und Wild oats (1791), so wie Sprigs of Laurel 1793, später unter dem Titel Rival soldiers) länger auf der Bühne erhalten.

Mrs. H. Cowley machte besonders mit The runaway (1776) und The bell's stratagem (1789) viel Glück. Auch General John Burgoyne mit seiner Heiress (1786), welche jedoch vielfach an Sheridan's School for scandal erinnert und Colman d. J., den wir noch später begegnen werden mit The mountainers (1793) und The iron chest (1796) hatten größere Erfolge zu verzeichnen. Wichtiger noch, als sie, ist aber Mrs. Eliz. Inchbald (1756—1821). Sie hatte lange als Schauspielerin auf der Bühne gewirkt, ehe sie sich, nach ihrem Rücktritt von dieser, der Schriftstellerei widmete. Sie schrieb Novellen und Bühnenstücke, welche letztere sich meist durch Frische und ächte Lustigkeit auszeichneten. Besonderen Erfolg hatten die Lustspiele I'll tell you what (1785) und Every one has his fault (1792). Ihr letztes Stück war To marry or not to marry (1805). Von jetzt ab beschäftigte sie sich mit der Herausgabe älterer und neuerer Bühnenwerke. 1806 erschien von ihr eine Sammlung von Spielen, welche allmählich 25 Bde. umfaßte. 1809 eine Sammlung von Farcen, 7 Bde., und The modern theatre, 10 Bde. Auch ihre Memoiren waren schon zur Herausgabe fertig, als sie dieselben auf Rath eines Freundes vernichtete. Dafür gab später Boaden seine Memoirs of Mrs. Inchbald, 1833, heraus. Sie gehörte auch zu den Uebersetzern und Bearbeitern deutscher Dramen, die seit Johnston's Adaption von der Lessing'schen Minna von Barnhelm, als The disbanded officer (1786) nach und nach großen Einfluß gewonnen hatten. Zu ihnen zählten auch Holcroft, Thomson, der jüngere Ch. Dibdin, Reynolds, Holman und Lewis.

Thomas Holcroft 1744 zu London geboren, der Sohn eines Schuhmachers, schwang sich vom Aufwärter zum Schauspieler und Schriftsteller auf. Als letzterer versorgte er die Bühne mit mehr als 30 Stücken, meist Uebersetzungen aus dem Französischen und Deutschen. Auch ist er einer der Hauptförderer des sentimentalen Dramas gewesen. Duplicity (1781), das einen großen Erfolg hatte, The road to ruin (1772) und The deserted daughter (1795) werden für seine

besten Stücke gehalten. Hazlitt stellt besonders The way to ruin sehr hoch. Von den Uebertragungen aus dem Französischen seien The follies of a day (1784), The school for arrogance (1791) und Deaf and dumb (1801, nach Bouilly's L'abbé de l'Epée) hervorgehoben. Holcroft übersetzte ferner Goethe's Hermann und Dorothea, Lavater's Physionomik und die nachgelassenen Werke Friedrich's d. G. 1815 veröffentlichte er auch noch Memoiren von sich. Nicht minder erfolgreich war Frederic Reynolds (1765—1841), der Sohn eines Advocaten, Namens John Wilks. Er wurde zur Rechtswissenschaft erzogen, vertauschte diese aber bald mit der Schriftstellerei. Seine Bühnencarriere begann er 1786 mit seinem Werter. Ein leichtfertiges Talent, schrieb er allmählich an 100 Stücke, welche zum Theil, trotz ihrer Schwächlichkeit sehr beliebt waren. Von ihnen gehören Notoriety (1791), How to grow rich (1793) The rage (1794), Laugh when you can (1798), Will (1799) noch diesem Jahrhundert an. The rage erlangte z. B. 37 Wiederholungen. Reynold's traf den Geschmack seines Publikums und schrieb den Schauspielern dankbare Rollen, was zu einer Zeit, in der die Schauspielkunst die Dichtung völlig beherrschte, Hauptsache war. Byron spricht verächtlich von ihm und von seinem Standpunkt mit Recht.

Eine ungleich bedeutendere Erscheinung ist Matthew Gregory Lewis (1775—1818), obschon er jedenfalls schädlicher noch als Reynold's gewirkt.*) Er hatte bei längerem Aufenthalt in Deutschland sich durch die hier damals in Blüthe stehenden kraftgenialen Dramen, Räuber- und Ritterstücke, Schauer- und Gespensterromane die Phantasie verderben lassen, was seinem ungewöhnlichen Talente eine falsche Richtung gab. Nach England zurückgekehrt, wendete er die erworbenen Eindrücke zuerst auf dem Gebiete des Romans an. Sein Gespensterroman The monk, den Scott als eine ungewöhnliche Erscheinung bezeichnet und welcher auf diesen leider nicht ohne Einfluß geblieben ist, machte enormes Aufsehen. Es folgten die Dramen Village virtues (1796), The castle spectre (1797), Rolla (1799), Adelmore or the outlaw (1800), The harper's daughter eine Bearbeitung von Schiller's Cabale und Liebe (1801), Rugantino, the bravo of Venice, eine Bearbeitung von Zschokke's Abällino, Venoni

*) Lewis, Life and correspondence. 1839. 2 v.

(1808), und das Melodram Timour, the tartar (1811). Lewis erbte kurze Zeit später ein großes Vermögen in Jamaica, was ihn zu einer zeitweiligen Uebersiedelung dahin bestimmte (1815—1817). Kurz nach seiner Rückkehr traf ihn der Tod (1818). Ein Theil der literarischen Wirksamkeit dieses Autors fällt zwar erst in's nächste Jahrhundert, seine beiden epochemachendsten Werke The monk und The castle spectre aber in dieses. Der Erfolg dieses letzteren war ein sensationeller. Er läßt sich auf dem Gebiete der Tragödie nur noch mit dem von Sheridan's Pizarro vergleichen. 60 Mal wurde das Stück, welches ohne Zweifel einen verderblichen Einfluß auf den Bühnengeschmack und das Drama der Zeit ausübte, hintereinander gegeben. Hazlitt sagt, daß außer Mad. Radcliffe Monk-Lewis der größte Meister gewesen sei in der Kunst, das Blut gefrieren zu machen. Das englische Drama war in dem letzten Jahrzehnt fast ganz unter den Einfluß des deutschen gerathen (s. S. 302). Leider war es Kotzebue, von welchem derselbe vornehmlich ausging. Besonders hatte die Holman'sche Bearbeitung des Stranger einen unglaublichen Erfolg; doch auch die Jugenddramen Schiller's, The redcross knights (1799) von Holman und etwas später (1802) The Harper's daughter fanden viel Beifall.

Schließlich mögen noch einige Erscheinungen auf dem Gebiete des Dramas Erwähnung finden, welche für die Entwicklung desselben zwar weiter keine Bedeutung hatten, doch aber die Aufmerksamkeit der Freunde desselben verdienen: Das Pastoraldrama The gentle shepherd von Allan Ramsey, die religiösen Dramen von Hannah More*), welche 1782 erschienen und Moses in the Bulrushes, David and Goliath, Belshazzar und Daniel umfassen, und die das größte

*) Hannah More, 1745 in Stapleton (Gloucester) geboren, trat 1762 mit dem Schäferspiel The search after happiness als dramatische Schriftstellerin auf, mit dem sie viel Aufsehen erregte. 1763 folgte das Trauerspiel The inflexible captive. In London, wohin sie sich 1774 gewendet hatte, nahm Garrick fördernden Antheil an ihr. Er schrieb zu ihrem Percy (1777), den Lewis spielte, den Prolog. Das Stück fand großen Beifall, was sich von ihrer letzten weltlichen Tragödie The fatal falsehood (1779) nicht sagen läßt. Sie gerieth bald darauf in eine frömmelnde Richtung, aus der unter Andrem ihre Sacred Dramas hervorgingen. Später brach sie ganz mit dem Drama, sah auf ihre frühren Stücke mit Reue zurück und sprach vom Theater, als einer unsittlichen Anstalt, mit Abscheu. Sie starb 1733 in köstlicher Zurückgezogenheit zu Clifton.

Aufsehen erregende Tragödie Vortigern (1795), welche ihr Verfasser Samuel Ireland fälschlich für ein von ihm entdecktes Shakespeare'sches Drama ausgab. Der Betrug wurde zwar kurze Zeit später von Malone in einer besonderen Schrift aufgedeckt. Ireland fand aber selbst wissenschaftliche Parteigänger. 1779 trat Chalmers für die Aechtheit seiner Angabe ein und 1799 wurde das Stück im Drury-lane-Theater zur Aufführung gebracht. Es scheint jedoch, daß Kemble, welcher den Constantius spielte, mit Ireland nur sein Spiel trieb, da er die Worte

And when this solemn mockery is over

absichtlich so hervorhob, daß das Publicum sofort im Einverständniß war und das Parterre dieselben wiederholte, was ein schallendes Gelächter zur Folge hatte. Ireland trat 1805 mit einem offnen Bekenntniß hervor und hatte die Keckheit, sich zur Entschuldigung auf seine Jugend zu berufen. Allerdings zählte er bei Erscheinen des Stücks erst 17 Jahre, die Täuschung hatte er aber bis zu seinem 27. Jahre hartnäckig aufrecht erhalten. Der Stoff dieses Trauerspiels ist übrigens derselbe, den auch schon Middleton in seinem Mayor o Queensborough behandelt hatte.

X.

Entwicklung der Bühne und des Schauspielwesens von der Restauration der Stuarts bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts.*)

Entwicklung der Londoner Theater. — Entwicklung der Schauspielkunst. — Unsittlichkeit der Bühne. — Nell Gwyn. — Charles Hart. — Mohun. — Betterton. — Elizabeth Barry. — Mrs. Bracegirdle. — Mountfort — Colley Cibber. — Booth. — Mrs. Oldfield. — Quin. — Woodward. — Macklin. — Mrs. Pritchard. — Susanna Cibber. — Mrs. Clive. — Garrick. — Spranger Barry. — Ms. Dancer, spätere Mrs. Barry. — Mrs. Woffington. — Mrs. Bellamy. — Charles Smith. — Mrs. Abington. — Samuel Foote. — Mrs. Siddons. — John Kemble. — Palmer. — Henderson. — Mrs. Farren. — Mrs. Jordan. — Sinken der Bühne. — Die Provinzialtheater, Dublin. — Theatereinrichtungen. — Die Spielweise. — Das Publikum. — Anmaßungen der Schauspieler. — Theaterunruhen. — Theaterpreise. — Costüm. — Einnahmen der Schauspieler. — Theaterzeit. — Theaterkritik. — Caffeehäuser, Clubs, Zeitungen. — Theaterschriften.

Ich habe schon mitgetheilt (S. 240), daß Killegrew und Davenant im Jahre 1660, auf Grund der ihnen von Karl II. verliehenen Patente, jener an der Spitze der Königl. Schauspieler des Royal-Theatre in Verestreet, dieser an der Spitze der Schauspieler des Herzogs von York das Cockpittheater zu Drurylane eröffneten und außer diesen beiden damals kein andres Theater in London bestand. 1663 siedelte Killegrew in sein neues Theater zu Drurylane, Davenant bereits ein Jahre früher in das von Incolns Inn Fields über. Killegrew war wie es scheint der Erste, welcher Damen als Darstellerinnen auf seiner Bühne einführte, da Pepys solche schon am 3. Januar 1661 bei ihm erwähnt. Davenant dürfte es nicht vor Juni desselben Jahres versucht haben. Zu dieser Zeit ist aber bei ihm von einer Mrs. Davenport und Mrs. Saunderson die Rede.

Die hauptsächlichsten Darsteller der Königlichen Truppe waren um 1663: Hart, Mohun, Burt, Clun, Lacy, Kynaston und Cartwright, sowie Mrs. Corey, die Schwestern Marshal, die Mrs. Boutel, Knox

---

*) Downes, Roscius anglicanus, 1789.] — Sam. Pepys' Diary 1825. — Cibber, Apology of my life and Observations mit dem Supplement von Anthony Aston 1722. — Backer, Biogr. dram. 1782. — Some account of the English stage Le. 1812. — Doran, Their majesties servants. 2. v. 1864. Leigh Hunt, Critical essays on the performances of the theatre 1808.

und Rutter. Die Truppe des Herzogs von York aber bestand aus Betterton, Harris, Medbourne, Underhill, Sand, Ford, Nokes, sowie aus den Damen Saunderson (spätere Betterton), Davenport, Gibbs, William und Long. Dort traten aber bald Shaterel und Mrs. Gwyn, hier Young, Norris, Smith und Ms. Shadwell hinzu.

Die Concurrenz der beiden Theater scheint Davenant zu einem Neubau in Dorsetgarden bewogen zu haben. Er starb jedoch bevor er vollendet war. Er ward von der Wittwe, von Betterton, Harris und dem jungen Charles Davenant übernommen und 1671 eröffnet. Doch wurde bald nach anderen Anziehungsmitteln gegriffen. Ausstattungsstücke und das, was man damals Opern nannte, kamen in Aufnahme. Die Concurrenz war indessen nicht der einzige Feind, mit dem man zu kämpfen hatte. Ansteckende Krankheiten unterbrachen die Vorstellungen monatelang, und am 16. Jan. 1672 brach eine jener Feuersbrünste aus, der noch so manches Londoner Theater zum Opfer fallen sollte. Diesmal traf es das Theater von Drurylane und als die Besitzer 1674 ein neues Haus eröffneten, waren sie dem Ausstattungsprunke von Coventgarden doch nicht gewachsen und begnügten sich den großen Opernvorstellungen von Macbeth, Tempest und Psyche Parodien entgegen zu stellen. Die Theatertheilnahme war im Ganzen so schwach, daß der Kampf beiden Gesellschaften mit dem Ruin drohte und sie die Vereinigung vorzogen (1682). Die Patentinhaber von Drurylane erwarben nun auch noch das der Herzoglichen Truppe. Aber selbst diese Auskunft hatte nicht den gewünschten Erfolg, so daß die Davenants ebenfalls wieder ihren Antheil an den Sachwalter Rich verkauften, der es zwar verstand, die Gewalt völlig in seine Hände zu bringen, dem aber die nöthige Sachkenntniß und die Fähigkeit für dieses schwere Geschäft völlig abgingen. Der Mißbrauch, den er mit seiner Gewalt gegen die Schauspieler trieb, rief eine Opposition derselben hervor, an deren Spitze Betterton stand und die bis an den König Wilhelm III. selbst ging. Dieser gewährte den Schauspielern, nachdem er die Kronjuristen zu Rathe gezogen, ein neues Patent, auf Grund dessen sie das Theater in Lincoln's Inn Fields wieder eröffneten. Die Concurrenz begann demnach aufs Neue. Die von Collier ausgehende, gegen die Theater gerichtete Bewegung trat noch hinzu. Die Verhältnisse wurden so mißlich, daß Betterton, der bereits alt und der Sache müde geworden war, sein Patent an Vanbrugh ver-

kaufte (1704), der sich ein eignes großes und prachtvolles Theater zu Haymarket baute, welches er im folgenden Jahr mit einer italienischen Oper eröffnete — wir wissen bereits mit welchem Erfolg (s. S. 310). Schon 1706 trat er es unter den uns bekannten Bedingungen an Owen Swiney, dem bisherigen Geschäftsführer von Rich, einem gemeinen Spekulanten, ab. Das Theater war zu dieser Zeit finanziell so herunter gekommen, daß einer der Mitbesitzer von Drurylane seinen Antheil bei einem Gelage verschenkte, an den Obristen Brett nämlich, einen vermögenden Mann, der zu Rich's großem Mißvergnügen, nun in die Verwaltung eingriff und vor Allem auf eine Wiedervereinigung beider Gesellschaften drang. Differenzen, welche bald darauf zwischen den Directoren und dem Lord Kammerherrn ausbrachen und zeitweilig sogar die Schließung des Theaters zur Folge hatten, führten zu einer Trennung von Oper und Schauspiel. Haymarket wurde unter Collier ganz auf die Oper, Drurylane unter Swiney auf das Schauspiel beschränkt. Swiney mußte sein Patent mit den Schauspielern Cibber, Wilks und Dogget theilen. Collier, welcher nicht reussirte, intriguirte mit Erfolg gegen Swiney, so daß dieser sich genöthigt sah, mit ihm seine Stellung zu tauschen (1711). Swiney zog sich bald ganz von der Bühne zurück. Collier verkaufte seinen Antheil an Cibber, Wilks und Dogget.

Das Drurylane-Theater war auf diese Weise ganz in die Hände der Schauspieler gekommen und es begann eine Prosperität für dieselben und eine Blüthe des Theaters, die alle bisher gemachten Erfahrungen weit übertraf. Cibber berichtet, daß innerhalb der nächsten 20 Jahre, das Theater nie über eine Woche hinaus Schulden gehabt, da jeden Montag sämmtliche Rechnungen beglichen wurden. Cibber war zunächst die Seele der Direktion, in welche etwas später auch Booth für Dogget noch eintrat.

1714 verlor Collier durch den Tod der Königin sein Patent, welches ihm nicht wieder erneuert, sondern auf Steele übertragen wurde (s. S. 320), der bis 1719 in diesem Verhältnisse blieb. 1720 entstand neben dem Opernhaus noch ein neues Theater zu Haymarket, 1729 ein anderes in Goodman's Fields unter Giffard, 1732 aber vollzogen sich große Veränderungen zu Drurylane. Booth verkaufte sein Patent an Highmore, Ellis trat an die Stelle des gestorbenen Wilks und Cibber übertrug seinen Antheil auf seinen Sohn Theophilus.

Um diese Zeit wurde in verschiedenen Blättern (The weekly Miscellany und The Grub-street Journal) für eine Reform des Theaters plaidirt. Gleichzeitig traf die Gesellschaft von Lincoln's Inn Fields, an deren Spitze jetzt der jüngere Rich stand, Vorbereitungen, um die Concurrenz von Drurylane durch den Bau eines neuen Theaters in Coventgarden zu besiegen. Es wurde 1733 eröffnet. Giffard gab Goodman's Fields auf und bezog das Theater von Lincoln's Inn Fields, dem er bis zum Schlusse des Theaters 1737 vorstand. Ein Zerwürfniß unter den Schauspielern von Drurylane führte eine theilweise Trennung derselben unter Theophilus Cibber herbei. Dies brachte das Theater in die Hände eines Unternehmers, Namens Fleetwood, welcher das Einverständniß rasch wieder herstellte, im Uebrigen sich aber unfähig erwies. Rich würde daher gegen ihn leichtes Spiel gehabt haben, wenn er nur selbst eine künstlerische Richtung verfolgt hätte. So aber suchte er das Publikum durch Ballete, Burlesken, Ausstattungsstücke und Harlekinaden an sich zu ziehen. Er selbst war trefflich in Harlekinsrollen.

1737, in welchem Jahre die Licensing-act vom Parlamente votirt, d. i. die Theatercensur eingeführt wurde, veranlaßt durch Fieldings burleske Satiren, bestanden in London sechs verschiedene Theater. Das Opernhaus, das kleine Theater in Haymarket, in dem damals eine französische Gesellschaft spielte, und die Häuser von Drurylane, Coventgarden, Lincolns Inn Fields (das noch in diesem Jahre geschlossen wurde) und das von Goodman's Fields. 1743 brach am Drurylane ein neues Zerwürfniß zwischen den Schauspielern, Garrick und Macklin an ihrer Spitze, und Fleetwood aus, welches zwar beigelegt wurde, aber auf Kosten Macklins, der nun an das Haymarkettheater ging. Fleetwood mußte aber ebenfalls abtreten. Lacy und Garrick übernahmen die Direction.

Garricks Direction am Drurylanetheater bildet einen der bedeutendsten und glänzendsten Abschnitte in der Geschichte des englischen Theaters. Er brachte nicht nur das Repertoir und die ganze Organisation der Bühne auf eine seltene Höhe, sondern rief auch eine Reform der Darstellungskunst ins Leben. Vor allem aber war er bemüht Ordnung, Anstand und Sittlichkeit auf der Bühne herzustellen. Er drang auf die gewissenhafteste Behandlung der Proben, auf Einheit und Harmonie des Ensembles.

1758 entstand ein neues Theater in der Crowstreet unter Woodward und Barry. 1761 aber starb Rich, was die Direction von Coventgarden an Beard, seinen Schwiegersohn, brachte, welcher die komische Oper poussirte, die damals schon in Aufnahme gekommen war. Um diese Zeit spielte Foote im kleinen Haymarkettheater. 1766 erhielt er das Patent zum Bau eines neuen Theaters in Westminster, welches sich den Namen eines königlichen Theaters beilegen durfte, und nach seinem Tode von Colman übernommen wurde, der ein Jahr später an Beard's Stelle nach Coventgarden ging.

1776 zog sich Garrick von der Leitung des Drurylanetheaters zurück. Er hatte seinen Antheil an den jüngeren Sheridan verkauft, der auch noch Lacy's Antheil erwarb. 1783 trat King mit in die Direction ein, 1788 Kemble an seine Stelle, beide waren gleich unzufrieden mit Sheridan. 1782 trat Harrys an die Spitze von Coventgarden. 1787 eröffnete Palmer das von ihm errichtete Royalty Theatre, das sich bis 1826 erhielt. 1791 wurde das alte Drurylanetheater niedergerissen, um einem neuen Platz zu machen. Die Gesellschaft spielte inzwischen im Opernhause zu Haymarket.

Es lassen sich, wie bei Entwicklung des englischen Dramas, innerhalb des vorliegenden Zeitraums auch bei der englischen Schauspielkunst drei Perioden unterscheiden. Die erste, in welcher die alte nationale Ueberlieferung der Bühne mit dem französischen Einflusse kämpft, um diesem allmählich mehr und mehr zu erliegen; die zweite, in welcher der französische Einfluß ganz dominirt und der Formalismus sich ausbildet; die dritte, in welcher man von diesem fremden Formalismus wieder zu der nationalen Ueberlieferung und zur Natur zurückkehrte.

Wie wenig es heute auch möglich ist, sich ein deutliches Bild von der Darstellungsweise der Schauspieler zu machen, welche in diesen verschiedenen Perioden auf der Bühne glänzten, so ist doch so viel gewiß, daß sie unsrem heutigen Geschmacke, in den beiden ersten Perioden nur wenig, in der letzten aber doch nicht vollkommen entsprechen würde; obschon sie andrerseits, besonders in der Tragödie, der dramatischen Dichtung jener Zeit, um Vieles überlegen gewesen sein muß.

Die Sittenlosigkeit der Zeit spiegelt sich nicht nur in den Spielen, sondern auch in dem Leben der Schauspieler, vor Allem der

Schauspielerinnen, welche zu Carl II. Zeit den Mittelpunkt des Theaterinteresses der Vornehmen und der Elegants und Roués der Hauptstadt bildeten. Wurde doch z. B. Mrs Hughes nur um ihrer Schönheit willen auf der Bühne gefeiert. Sie war die Geliebte des Prinzen Ruprecht, den sie finanziell zu Grunde richten half, was keineswegs hinderte, daß später ihre mit ihm gezeugte Tochter Ruperta in der englischen Aristokratie eine Rolle spielte. Auch Anna und Rebecca Marshall, die Töchter eines presbyterianischen Geistlichen, wurden noch mehr ihrer Schönheit, als ihres Talentes wegen auf der Bühne bewundert, wogegen in Nell Gwyn echtes Künstler- und Schauspielerblut floß, zugleich aber auch das hitzige Blut ihrer leichtlebigen Zeit, so daß sie aus der Hand des Schauspielers Hart, in die von Lord Buckhurst und von diesem in die Hände des Königs ging, der als sie ihren mit ihm gezeugten Sohn eines Tages Bastard schalt, den sechsjährigen Bankert zum Grafen und später sogar zum Herzog erhob. Dies sind nur einige Beispiele von vielen und die wenigst anstößigen. Nell Gwyn spielte in den Jahren zwischen 1665 und 1682 fast nur auf dem Theatre Royal mit den Unterbrechungen, welche ihr zweiter Beruf nothwendig machte. Zu ihren Rollen gehörten Cydaria in The Indian Emperor, Bellario in Philaster, Lady Knowell in Sir Patient Fancy, Sunarmira in The loyal brother. Neben ihr spielte Charles Hart, der sie auf der Bühne eingeführt hatte, und nicht nur hier, sondern auch im Leben länger ihr Liebhaber war. Er glänzte als Arbaces, Amintor, Rollo, Othello und Brutus, als Mosca, Don John (in The chances) und Perez (in Rule a wife etc.) Von ihm ist der Ausspruch, daß der Schauspieler nur dann mit Anmuth zu spielen vermöge, wenn er vergessen könne, daß er vor dem Publikum steht. Er begann seine Künstlerlaufbahn in Verestreet und starb im August 1683.

Michael Mohun war lange College von ihm. Er spielte Rollen wie Volpone, Leontius (in The humurous lieutenant), Melantius (in the Maid's tragedy) Mithradates, Clytus, Cassius ꝛc. Lee sagte von ihm, daß, wenn er auch noch hundert Stücke schriebe, er darin immer eine Rolle für Mohun schreiben würde. Letzterer trat 1682, d. i. später als Hart, von der Bühne zurück.

Länger noch widerstand Edward Kynaston, der mit Frauenrollen um 1660 begonnen hatte, sich bis 1699 in Hauptrollen auf der Bühne

bewährte und 1712 starb, den Forderungen der Zeit. Er spielte in späteren Jahren die finsteren, dämonischen Charaktere vortrefflich, einen Morat in Aureng-Zebe und Muley Moluch in Don Sebastian. Berühmt war auch sein Heinrich IV., Graf Baldwin in The fatal marriage und Freeman im The plain dealer. Doch sowohl sie, wie Harris, Nokes und der etwas spätere John Haynes, welcher 1672 das Royal Theatre betrat und hier bis 1700 thätig blieb, wurden nach dem Urtheil der Zeitgenossen von Thomas Betterton*), geb. 1638 zu London, noch weit übertroffen. Er spielte bereits 1661 den Hamlet mit der liebenswürdigen Schauspielerin Mrs. Saunderson (die später sein Weib wurde) als Ophelia. Von ihm behauptete Cibber nie eine Zeile gehört zu haben, die ihn nicht vollkommen befriedigt hätte. Othello, Percy, Macbeth, Brutus werden von ihm hauptsächlich gerühmt. Kaum minder aber sein Alexander der Große, Perikles, Richard III., Lear, Timon, Jaffier, Oedipus, Heinrich VIII. und Falstaff. Sein Repertoir war ein außerordentlich reiches, was sich schon allein aus der Länge seiner Bühnenwirksamkeit, 1659—1710, erklärt. Am 13. April gab man sein letztes Benefiz. Der Tag war lange im Gedächtniß der Londoner Theaterfreunde. Er spielte den Valentin in Love for love. Kein Platz kostete unter einer Guinee und kein Billet war zu haben. Es war eine Nacht des Triumphes, doch zugleich fast die letzte seines ruhmreichen Lebens, denn nur zwei Tage später verfiel er dem Tod, früher als seine Gattin, die 1711 als noch lebend erwähnt wird, aber die Bühne wahrscheinlich schon 1693 verließ.

Später als sie (um 1673) eröffnete Elizabeth Barry, geb. 1658, ihre glänzende schauspielerische Laufbahn. Sie galt lange für die bedeutendste tragische Schauspielerin der englischen Bühne, von der sie in demselben Jahre wie Betterton, und nur einen Tag später als dieser schied. Sie starb 1713 in ihrem 56. Jahre. Frühe verwaist, hatte sich Davenant ihrer angenommen, verzweifelte aber an ihrem Talente. Der junge Graf von Rochester war es, der dasselbe besser erkannte und dessen Bemühungen es seine weitere künstlerische Ausbildung verdankt haben soll. Als Isabella in Mustapha brach es zum

*) Von ihm erschien 1710 ein Lebensabriß, der gewöhnlich Gildon zugeschrieben wird.

ersten Male in seinem vollen Glanze hervor. Monimia in Otway's Orphan, Belvidera (in Venice preserved), Isabella in The fatal marriage, Zara in The mourning bride, Lady Macbeth, Elizabeth in Bancks' Essex, Calista in The fair penitent, Phädra, Cassandra in Cleomenes und Rodogune waren ihre bewundertsten Rollen.

Wenn aber Mrs. Barry auch alle gleichzeitigen Darstellerinnen weit überragte, so fehlte es neben ihr doch nicht an andren, theils glänzenden, theils liebenswürdigen Talenten. Im Lustspiele zeichnete sich damals besonders Mrs. Mountfort-Verbruggen aus, von der Aston sagt, daß kein Blick, keine Geste bedeutungslos, aber immer leicht, anmuthig, natürlich gewesen sei und die mit einer reizvollen Schönheit eine unerschöpfliche, bis zu ausgelassener Lustigkeit gehende Heiterkeit verbunden habe. Auch Cibber behauptet von ihr, daß sie an Mannichfaltigkeit des heitren, humoristischen Ausdrucks alle Schauspielerinnen ihres Fachs übertraf. Sie excellirte als Melantha in Marriage à la mode, als Hilaria in Tunbridge Wells, als Nell in The devil to pay, als Belinda in The old batchelor und als Lady Lurewell in The constant couple. 1681 betrat sie zum ersten Male die Bühne, verheirathete sich 1687 mit dem glänzenden Schauspieler Mountfort, der 1692 das Opfer einer verblendeten Eifersucht fiel, und schloß zwei Jahre später eine neue Ehe mit dem Schauspieler Verbruggen. 1703 trat sie von der Bühne zurück und starb 1705.

Fast gleichzeitig mit ihr trat Mrs. Bracegirdle auf (1680). Sie hat sich den wohlverdienten Ruf weiblicher Tugend und Standhaftigkeit erworben, obschon es ihr weder an Schönheit, Reiz und Talent, noch an Anbetern und unter diesen, so großen wie Lord Lovelace, und so gefährlichen wie Congreve fehlte. Als Schauspielerin glänzte sie im feineren Lustspiele und was zu den oben gerühmten Vorzügen in fast schneidendem Contrast steht, in sogen. Hosenrollen. Congreve schrieb für sie die Parthieen der Araminta, Angelica, Almeria und Millamant. Sie spielte aber auch Cordelia, Ophelia, Statira, Porzia und Isabella (in Measure for Measure) vorzüglich. 1707 trat sie von der Bühne zurück und lebte bis 1748 in behaglicher Zurückgezogenheit. Sie war auch die unschuldige Ursache des frühen gewaltsamen Todes des unglücklichen Mountfort, den einer ihrer Verehrer irrigerweise für einen von ihr begünstigten Nebenbuhler hielt und ihn in Gemeinschaft mit Lord Mohun in hinterlistiger Weise er-

mordete; ein Vorfall, welcher vor das Haus der Lords kam, von diesem aber ungeahndet blieb, was einen Einblick in die traurige Rechtspflege der Zeit und in die Uebergriffe des damaligen Adels gestattet.

William Mountfort (geb. 1669), der auf diese Weise einer Großes versprechenden künstlerischen Laufbahn entrissen wurde (1692), war ein vorzüglicher Darsteller tragischer Liebhaber und eleganter junger Männer im feineren Lustspiel. Er spielte Romeo, Castalio, Macduff, Young Belfont in The Squire of Alsatia, Sir Courtly Nice. 1678 betrat er zum ersten Male die Bühne in Dorsetgarden und ging 1682 zum Theatre royal über. Er schrieb verschiedene dramatische Stücke, welche 1720 in 2 Bändchen erschienen.*)

Neben ihm glänzte auch Leigh. Einer etwas späteren Zeit aber gehören Powell, Dogget und Wilks an. Dogget war besonders wegen der Feinheit der Naturbeobachtung und der Selbständigkeit der Auffassung, welche ihn auszeichneten, geschätzt. Man rühmt seinen Jew of Venice, den er jedoch in chargirt komischer Weise darstellte; noch mehr seinen Fondlewife. Er betrat 1691 zum ersten Male die Bühne im Theatre royal, zu dem er nach kurzen Unterbrechungen immer wieder zurückkehrte. 1713 zog er sich ins Privatleben zurück und starb 1721 zu Eltham. Wilks**) ist von Geburt Irländer, kam aber früh (um 1790) nach London, wo er sich unter Betterton ausbildete. Nach Powell's Abgang, welcher sein Fach spielte, trat er an dessen Stelle. Er besaß gerade das, was diesem trotz seines großen Talentes gefehlt hatte: Fleiß, Studium, Ausdauer. Er gehörte zu den besten Darstellern im Lustspiel. Berühmt war sein Wildair. Sein Repertoir war ein überaus reiches, da er bis zu seinem Tode (1732) schauspielerisch thätig blieb. Er gehörte zu den Patentees von Drurylane.

Colley Cibber, dessen Leben ich in den wesentlichsten Zügen schon darlegte (S. 303), betrat fast gleichzeitig die Bühne mit ihm (1690). Er excellirte im Fache der Stutzer und Gecken. Lord Foppington, Sir Novelty Fashion, Sir John Brute, Sir Courtly Nice, sowie der Justice Swallow waren kaum zu übertreffende Leistungen von

*) Sie enthalten: Injured lovers. Trag. (1688). Edward III. Trag. (1691); Greenwich park. Com. (1691). Successful strangers, Com. (1696). Life and death of Dr. Faustus, a Farce (1697) und Zelmane. Trag. (1705).

**) Sein Leben wurde 1732 von O'Bryan und 1733 von Curle beschrieben.

ihm. Dagegen griff er im Tragischen oft fehl. Ein Kritiker jener Tage sagte, daß jeder Nerv, jeder Muskel an ihm gesprochen hätte und er beredt gewesen sei, selbst wenn er schwieg. 1733 zog er sich zwar vom Theater zurück, spielte aber noch wiederholt. Im Februar 1745 trat er das letzte Mal auf als Cardinal Pandulph in seiner Tragödie: Papal tiranny. Den Rest seines Lebens verbrachte er im Umgang mit den bedeutendsten Männern der Zeit und bewahrte bis zuletzt (1757) die Haltung und die Manieren eines Gentleman und Modeherrn. Zwei seiner Kinder widmeten sich dem Theater, auf dem ihnen aber nicht eine so glänzende Rolle, wie ihm, zu spielen beschieden war. Besonders seine Tochter, Charlotte Charke, widerstand den Versuchungen ihrer Kunst so wenig, daß sie trotz ihres großen Talentes von Stufe zu Stufe herabsank und, von ihrem Vater verstoßen, den sie gröblich beleidigt zu haben scheint, im Elende starb. Sie war eine der ersten Schauspielerinnen, welche in Männerrollen auftrat. Auch sein Sohn, Theophilus, den ich noch zu berühren haben werde, verdunkelte durch sein Leben den Ruhm des väterlichen Namens, der aber durch seine Gattin, Susanna Cibber, neu aufglänzen sollte.

Zehn Jahre nach dem Erscheinen Cowley's war ein neuer Stern am theatralischen Himmel aufgegangen. Barton Booth entstammte einer edlen Familie des Lancashire. Von seinem Vater zum Geistlichen bestimmt, wurde er auf der Schule von Westminster erzogen. Der Erfolg, den er hier bei einer Darstellung der Andria als Pamphilus errang, war aber entscheidend für seine Laufbahn. Er verließ Schule und Vaterhaus und ging nach Dublin (1698), der Heimath und Bildungsstätte so vieler schauspielerischen Talente der Zeit, wo er durch sein Spiel die Herzen der Frauen und Männer im Sturme gewann. 1701 übersiedelte er nach London, wo er in Lincoln's Inn Fields neben Betterton und Mrs. Barry die größten Triumphe feierte. Es war Alles einnehmend und bezaubernd an ihm: seine Erscheinung, Haltung, Bewegung, sein Ausdruck und vor allem die Stimme. „Booth with the silver tongue“ war sprichwörtlich geworden. Doch war der Kampf mit Betterton ein zu großer, als daß er den Gipfel seines Ruhms sofort hätte erklimmen können. Wie groß auch das Ansehen war, in das er sich sofort zu setzen gewußt, so fallen die für seinen Weltruhm entscheidenden Erfolge doch erst in die Zeit, da

er mit seinem Pyrrhus in The distressed mother (1712) und mit seinem Cato (1713) die gebildete Welt Londons in einen wahren Taumel der Begeisterung riß. Er ist der bedeutendste Repräsentant, der von Frankreich beeinflußten idealisirenden Richtung der Schauspielkunst, die seit Racine, Quinault und Southern nicht ohne einen Zug des Empfindsamen war. Oroonoko, Polydore (Orphan), Tamerlan, Osmin, Brutus, doch auch Othello, Timon, Hamlet, Percy, Heinrich VIII. gehören zu seinen gerühmtesten Rollen. Obschon seine Stärke in der Tragödie lag, war er doch auch im Lustspiel in Rollen wie Young Bevil (Conscious lovers), Pinchwife (Countrywife), Heartfree (P.W.) beliebt. Booth spielte anfänglich abwechselnd in Lincolns Inn Fields, Haymarket und Drurylane; seit 1711 gehörte er aber ununterbrochen dem letztgenannten Theater an, von dem er ja auch Theilhaber wurde. 1728 zog er sich wegen Kränklichkeit ganz von der Bühne zurück und starb 1733. Er stand längere Zeit mit Mrs. Mountfort in vertrautem Verhältnisse, verband sich aber in zweiter Ehe mit Miß Santlow, welche das Londoner Publikum längere Zeit als Ballettänzerin entzückt hatte, dann aber zum Lustspiel übergetreten war.

In diese Zeit fallen auch die Triumphe von Mrs. Oldfield,*) geb. 1683. Sie war die Tochter von Mrs. Voß, einer Tavernenbesitzerin zu St. James Market. Capitän Farquhar war der Entdecker ihres Talents, da sie ihrer Mutter bisweilen laut vorlesen mußte. Er machte Vanbrugh auf sie aufmerksam, der sie bei Rich einführte. Bei diesem begann sie denn nun, kaum 16 Jahre alt, ihre theatralische Laufbahn und mit Cibber's Lady Betty Modish begründete sie ihren Ruf. Cibber selbst bekannte ganz offen, daß der außerordentliche Erfolg dieser Rolle hauptsächlich ihrer Auffassung und Ausführung zuzuschreiben sei. Sie überraschte durch die natürliche Feinheit, mit der sie das Leben der vornehmen Welt in all seinen Nüancen wiederzugeben verstand, doch rühmte Walpole auch im Privatleben an ihr einen Tact und einen Anstand, von dem die Frauen der höchsten Gesellschaft noch zu lernen gehabt haben würden. Ihr eigentliches Feld war das Lustspiel. Lady Townley, Estifania (Rule a Wife &c.) und Mrs. Sullen (Beaux Strategem) gehören hier zu

*) Auch von ihn hat Curlle eine biographische Skizze gegeben.

ihren vorzüglichsten Rollen. Doch werden auch einige tragische Leistungen von ihr gerühmt, wie Cleopatra und Calista. Sie hat 56 Rollen creirt. Obschon sie ein zärtliches Verhältniß, zuerst mit Mr. Maynwaring und nach dessen Tode mit dem General Churchill unterhielt, wurde sie doch in den vertrauten Umgang der Damen der höchsten Gesellschaft gezogen. Man wußte, daß diese Verhältnisse aus aufrichtiger, selbstloser Neigung entsprungen waren und sie den glänzenden Anerbietungen eines Herzogs von Bedford wiederholt mit Verachtung begegnet war. 1720 trat sie von der Bühne zurück. Die Bewunderung, die man ihr auf dieser gezollt, erhielt sich bis zu ihrem zehn Jahre später erfolgenden Tode. Mit großem Pomp ward ihre Leiche in dem Jerusalemzimmer des königlichen Schlosses öffentlich ausgestellt. Das Volk zog in Strömen zu ihrem Sarg, als ob es einer Fürstin gegolten hätte. Bei ihrer Beerdigung wurde das Leichentuch von Männern wie Lord Harvey und Lord Delaware getragen. Sie liegt wie Betterton und Mrs. Bracegirdle in Westminster begraben.

Die Verluste der Bühne, so groß sie auch waren, ersetzten sich damals rasch. 1728 trat Mrs. Clive, 1730 Woodward, 1733 Mrs. Pritchard, 1736 Macklin und Mrs. Susanna Cibber zum ersten Male auf. Sie leiteten eine Glanzperiode ein, die durch Mrs. Woffington und Mrs. Bellamy, durch Barry, Foote und Garrick ihren Höhepunkt erreichte. Quin gehörte beiden Perioden noch an.

James Quin stammte aus einer guten Familie Irlands. Er selbst aber wurde in London geboren, wohin sein Vater schon früh übersiedelt war. Die Mutter wurde ihm durch ein fast tragisches Schicksal entrissen. Von ihrem ersten Gatten verlassen, den sie für todt hielt, hatte sie sich zum zweiten Mal mit Quin's Vater verheirathet, als jener plötzlich erschien und sie als sein rechtmäßiges Weib mit sich fortführte. Dies hatte auch noch andere Folgen für Quin. Als ungesetzlich erzeugtes Kind verlor er all seine Erbansprüche, so daß er nach dem Tode des Vaters sich plötzlich ganz auf sich selbst verwiesen sah. Er wendete sich, von seinem Talente getrieben, der Bühne zu, die er 1714 zu Dublin betrat. Mit Empfehlungen später nach London gekommen, gelang es ihm zwar, einen Platz an Drurylane zu erhalten, nicht aber zusagende Beschäftigung. Er ging daher (1718) zum Theater von Lincoln's Inn Fields über, wo er sich bald, in

Rollen wie Percy, Macbeth, Falstaff, Bajazet, Maskwell, Pinchwife ꝛc. den Beifall des Publikums zu erringen verstand. Er blieb hier bis 1732 und trat 1734 wieder in Drurylane ein, das er erst nach Garricks Auftreten verließ und mit Coventgarden vertauschte, wo er bis 1751 blieb. 1753 trat er noch einmal zum Benefiz für den Schauspieler Ryan in seiner Hauptrolle, Falstaff, auf. Ryan, dem er freundschaftlich zugethan war, bat ihn im nächsten Jahr um dieselbe Vergünstigung. Quin aber sagte: „Ich würde es gern, wenn ich dürfte, aber ich mag den Falstaff nicht stammeln lassen. Da ich Dir aber 1000 £ in meinem Testamente vermacht habe, so magst Du, wenn Du Geld brauchst, darüber verfügen und dem Vollstrecker desselben die Mühe sparen.“ Quin soll in allen Rollen seines Fachs vortrefflich gewesen sein, bei denen ein schlichter, natürlicher Redeton ausreichte. Für das Gefühlvolle, wie für das Energische oder Dämonische fehlte es ihm aber an Kraft des Ausdrucks und an Pathos der Empfindung und Leidenschaft. Sein Falstaff galt lange für die beste Darstellung dieses Charakters. Doch auch sein John Brute, sein Old Batchelor, der Geist in Hamlet, Volpone, Apemantus, Brutus und Gloster standen in hohem Ansehen.

Henry Woodward verfügte über eine außerordentliche komische Kraft, die unterstützt wurde von einer ebenso seltenen Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit, was ihn freilich nicht selten zur Uebertreibung verleitete. Er trat 1730 in Goodmansfields auf, das er 1736 mit Drurylane und 1741 mit Coventgarden vertauschte, um 1748 wieder nach Drurylane zu gehen, wo er bis 1762 aushielt. Von hier an war er fast ununterbrochen am Coventgardentheater thätig. Der Tod (1767) schloß seine Künstlerlaufbahn erst ab. Als seine vorzüglichsten Rollen werden Captain Bobadill, Foppington, Sir Joseph Wittall, Captain Absolute, Captain Ironside, Brisk, Tettle, Witwould, Parolles, Touchstone, Marplot, Captain Flesh genannt. In Harlekinsrollen konnte nur Rich mit ihm wetteifern. Seine letzte Rolle war Stephano in The tempest.

Charles Maklin,*) dessen eigentlicher Name Charles M'Laugh war, stammte aus Irland, wo er nach Cooke 1690 zu Derry geboren worden sein soll. Sein Vater war ein Farmer von streng presbyte-

*) Kirkman, Life of Macklin (1799); Cooke, Life of Macklin, 1804.

rianischen Anschauungen, seine Mutter eine eifrige Katholikin. Das Widerspruchsvolle seiner Natur lag also schon mit im Blute. Nach einer stürmisch verlebten Jugend trat er 1725 versuchsweise in Lincolns Inn Fields auf, erhielt aber von Rich den Rath „noch einmal grasen zu gehen“. Auch ein zweiter Versuch bei diesem, 1730, fiel nicht glücklicher aus. Erst 1734 faßte er endlich Fuß, nun aber in Drurylane, wo er bis 1748 mit einer einzigen kurzen Unterbrechung blieb. Von hier an spielte er nur noch mit größeren Pausen; 1781 trat er von der Bühne zurück, doch trat er ausnahmsweise noch einige Male, zuletzt 1789 im Alter von mindestens 90, nach Cooke von 100 Jahren, in seiner Hauptrolle, Shylock, auf. Schon das Jahr vorher hatte sein Gedächtniß so gelitten, daß er unmittelbar vor der Aufführung dieses Stücks nicht recht wußte, um was es sich handele, aber auf der Bühne angekommen, wachte der alte Geist in ihm auf, so daß er die Rolle ohne Anstoß, mit Energie und mit Feuer zu Ende führte. Das letzte Mal aber versagte die Kraft. Die Geistesgegenwart fehlte ihm völlig, so daß er sich zu seiner Unfähigkeit bekennen und abtreten mußte. Auf diese Weise nahm er Abschied von einer Bühne, auf der er so viele und große Triumphe gefeiert. Er lebte gleichwohl noch lange, da er erst 1797, nach Cooke im Alter von 108 Jahren starb. Macklin war der erste, welcher den Shylock als ernsten Charakter darstellte. Es war die Rolle, die ihm seinen Ruf verschaffte, aber nicht früher als 1741. Noch heute gilt er den Engländern für den ersten Darsteller dieses Charakters. Auch war er derjenige, welcher bei diesem Stück zuerst wieder auf Herstellung des echten Shakespeare drang. Er spielte die Rolle im historischen Kostüm und zwar in einem rothen Hut, weil, wie er Pope, der ihn darum befragt hat, erklärte, die Juden Venedigs hierzu in früherer Zeit gehalten gewesen seien. Auch sein Mercutio wurde sehr hoch gestellt und Jago, Polonius, Malvolio, der Geizhals, Sir Pertinax, Sir Plyant, Scrub, Peachum, Sir Archy Macarcasm gepriesen. Macklin's Spiel hatte etwas einfach Strenges und Männliches. Die Wahrheit stand ihm höher, als die Schönheit. Er dachte tief über seinen Gegenstand nach, ohne dabei ins Gesuchte oder Ausgeklügelte zu fallen. Im Ganzen war er mehr ein verständiger, als ein genialer, mehr ein reflectirender, als ein phantasievoller Darsteller. Er machte sich auch als dramatischer Schriftsteller bekannt. Von seinen acht Stücken haben einige: The

suspicious husband, Love à la mode und The man of the world, sich längere Zeit auf der Bühne erhalten.

1733 trat in Bartholomew fair Mrs. Pritchard auf, doch soll sie schon vorher als Miß Vaughan gespielt haben. Sie hat ihren Weg mühsam von Unten auf gemacht, ohne doch den der Rechtschaffenheit je zu verlassen. Selbst in der Zeit ihres höchsten Glanzes hat sie nie die Bescheidenheit aufgegeben, zu der sie ihr früheres Leben erzogen hatte. So war sie allmählich eine Darstellerin ersten Ranges geworden, von einem staunenswerthen Reichthum schauspielerischer Gestaltungskraft. Sie spielte die Nell und Ophelia, Tay (in Miss in her teens) und Lady Macbeth, Lady Townley und Mrs. Beverley, Lady Betty Modish und Zara, Mrs. Oakley und Volumnia und war in jeder dieser Rollen bedeutend durch die schöne Natürlichkeit, die tiefe Wahrheit des Ausdrucks, die Würde und Innerlichkeit, was die tragischen, die Anmuth und den sprühenden Geist, die feine Ironie und die quellende Laune, was die komischen Charaktere betrifft, so daß Churchill von ihr rühmen konnte:

Pritchard, by nature for the stage designed,
In person graceful and in sense refined,
Her wit, as much as nature's friend became,
Her voice, as free from blemish as her fame,
Who knows so well in majesty to please
Attempered with the graceful charms of ease?

Dabei scheint Mrs. Pritchard fast immer nur kraft einer ihr gleichsam angeborenen künstlerischen Devinationsgabe geschaffen zu haben, da man von ihr behauptet, daß sie von keinem Stücke je mehr als ihre Rolle und deren Stichworte gelesen. Sie starb noch in demselben Jahre, in dem sie sich von der Bühne zurückzog (1768.).

So ausgezeichnet Mrs. Pritchard in tragischen Rollen auch war, so hatte sie hier ihre Triumphe doch mit einer Darstellerin zu theilen, deren Tod Garrick zu dem Ausruf veranlaßte, mit ihr sterbe die Tragödie. Susanna Cibber war die Tochter eines Londoner Möbelhändlers und die Schwester von Dr. Thomas Arne, einem der damaligen Operncomponisten. Auch sie besaß musikalische Anlagen und eine überaus frische und angenehme Stimme, daher sie sich zunächst zur Sängerin ausbildete. Händel hielt so große Stücke auf sie, daß er in seinem Messias eigens für sie eine Arie componirte. Mit 20

Jahren (1732) trat sie als Sängerin im Haymarkettheater, 1736 aber zuerst als Schauspielerin auf. In diesem Jahre feierte sie noch eine Reihe glänzender Triumphe. In ihrer Stimme, in ihrem Auge lag eine solche Fülle des Zaubers, daß dies schon allein ihr Spiel in fast jeder Rolle hinreißend machte. Ophelia war ihre Meisterleistung. „Sie war, sagt der Schauspieler Wilkinson von ihr, die beste Ophelia, die man jemals gesehen. Rede, Gesang, Erscheinung, Ausdruck, alles vereinigte sich, sie darin unübertrefflich zu machen und keine Worte vermögen den schwermüthigen und zerstreuten Blick wiederzugeben, mit dem sie sagte: ‚Lord, we know what we are, but know not what we may be.'" Er stellt ihr hierin nur noch ihre Alicia zur Seite. Kaum minder vorzüglich waren aber ihre Desdemona, Anna (Richard III.), Calista, Cordelia, Julia, Lady Macbeth, Indiana, Zara, Monimia, Isabella (in Measure for measure und in The fatal marriage). Es war ein tragisches Schicksal, daß all diese Schönheit, dieser Zauber an einen physisch und sittlich so abstoßenden Menschen, wie Theophilus durch eine noch gegen den Willen seines Vaters geschlossene Ehe gebunden ward. Nachdem sie öfter mit dem Theater von Drury-lane und Conventgarden gewechselt, gehörte sie von 1753 bis zu ihrem am 30. Januar 1766 erfolgenden Tode nur noch dem ersteren an. Doch scheint sie in den letzten Jahren Krankheits halber nicht mehr aufgetreten zu sein. Auch sie liegt in Westminster begraben.

Gleich ihr begann Mrs. Clive ihre theatralische Laufbahn als Sängerin. Sie war im Lustspiele das, was Mrs. Cibber in der Tragödie war, doch in einem anderen Fache als Mrs. Pritchard. Der Geist des Soubrettenthums war in ihr verkörpert. Ihre Stimme war in diesem Sinne ganz Seele und Geist. Es sprach alles an ihr, aber die temperamentvollste Lebendigkeit, die übermüthigste ausgelassenste Laune war immer von der feinsten Anmuth gezügelt. Noch als Miß Raster trat sie 1728 in der Oper Mithridates auf, feierte sie neben Mrs. Cibber in The beggar's opera große Triumphe, errang sie 1730 als Nell in The devil to pay, die sie creirte, einen epochemachenden Erfolg. In eigentlichen Soubrettenrollen galt sie für unübertrefflich. Doch ragte ihre Kitty in High life below stairs noch über all ihre anderen Rollen dieses Genres hinaus. Mit einer einzigen Unterbrechung spielte Mrs. Clive immer an Drury Lane. 1769 trat sie von der Bühne zurück. Wie es scheint nicht zu zeitig für ihren

Ruhm, da man in letzter Zeit der Bemerkung begegnet, daß sie zu häufig in Rollen auftrete, die für ihr Alter nicht paßten. Ueberhaupt übernahm sie nur zu gern Rollen, die außerhalb ihres Talents lagen. Ihr Freund Walpole schrieb zu ihrer Abschiedsvorstellung den Epilog. Mit ihm blieb sie noch fort und fort in dem vertrautesten Verhältnisse. Wie sie die Seele der meisten Stücke war, in denen sie spielte, so war sie auch die des Kreises, den sie in ihrem Hause zu Strawberry, das ihr Walpole dicht neben dem seinen hatte einrichten lassen, versammelte. 1785 im December beschloß sie ihre sonnige irdische Laufbahn.

Das Jahr 1741 bezeichnet einen bedeutenden Abschnitt in der Entwicklungsgeschichte der englischen Schauspielkunst; in ihm trat das größte schauspielerische Talent des Jahrhunderts auf, welches zugleich berufen war, ihr eine veränderte Richtung zu geben.

David Garrick,*) der Sohn des Capitäns Peter Garrick, wurde in Hereford, wo sein Vater damals nur vorübergehend in Dienstangelegenheiten war, im Februar 1716 geboren. Sein Tauftag ist der 20. Februar d. J. Sein Heimathsort aber war der Geburtsort der Mutter, die aus einem geistlichen Hause in Litchfield stammte. Sein schauspielerisches Talent zeigte sich schon sehr früh, da er bereits mit 11 Jahren unter großem Beifall gespielt. Er genoß akademische Bildung und wurde 1738 Schüler von Samuel Johnson, der damals in Litchfield lehrte. Schon im nächsten Jahre gingen beide nach London, um nach verschiedenen Richtungen hin, jeder eine Bahn des Ruhms zu beschreiten. Doch wendete sich Garrick nicht sofort zum Theater, sondern bezog vielmehr das College von Lincolns-Inn, um sich für das Rechtsfach weiter auszubilden. Erst nach des Vaters Tode gab er der Neigung zur Bühne, doch auch jetzt noch mit Vorsicht nach, nachdem er mit seinem Bruder sich für kurze Zeit im Handel versucht hatte. 1741 ging er nach Ipswich, wo er unter dem Namen Lyddal in Oroonoko als Aborn zum ersten Male öffentlich auftrat. Noch in demselben Jahre, 19. Sept. 1741, eröffnete er seine theatralische Laufbahn in London unter Giffard am Goodman's-fieldstheater anonym mit keiner geringeren Rolle als Richard III.

*) D. Garrick, Dramatic works. 3 Bde. 1768 u. 1798. — Davies, Memoirs (1780). — Murphy, Life of Garrick (1779.) — Fitzgerald, Life of Garrick. 2 Bde. 1868.

Der Zettel kündigte nur ein Concert an, zwischen dessen beiden Theilen: The Life and death of Richard III., with the ballad opera of The virgin unmasked durch verschiedene Dilettanten, die Rolle Richard III. aber by a gentleman, who never appeared on any stage gegeben werden sollte, welches letztere keineswegs richtig war. Der Erfolg war ein außerordentlicher. Man sah keinen Darsteller, man glaubte Richard selbst zu sehen. Es war die Natur, aber die Natur eines Genies. Die Dämonie derselben warf in ihrer rücksichtslosen Ursprünglichkeit die ganze bisherige Bühnentradition und Convention über den Haufen. Sie riß alles im Sturm mit sich fort. Gleichwohl bedurfte es einiger Zeit, ehe der Enthusiasmus derer, die es gesehen, Gläubige fand und sich weiter verbreitete, dann aber übte das neue Phänomen eine Anziehungskraft aus, vor der Drurylane zu zittern begann, wenn sich auch Macklin und Andere das Ansehen gaben, als ob sie verächtlich darauf hinblickten. In der That hatte Niemand mehr, als er und Quin den neuen Nebenbuhler zu fürchten, dessen Auffassung und Spielweise der ihren völlig entgegengesetzt war. Nichts wird diesen Gegensatz besser charakterisiren, als das Urtheil, welches Macklin noch in späteren Jahren über Garrick fällte: „Garrick huddled all passions into strut and quickness: bustle was his favourite, in Arthur Ranger, Don John, Hamlet, Macbeth, Brute all was bustle; bustle, bustle!" Was ihm zum großen Darsteller gefehlt, sei Folgerichtigkeit, Würde, Eleganz und Majestät der Erscheinung gewesen, sowie eine Stimme, die durch das ganze Stück aushält, die Haltung und Lebensart eines Gentleman, die Kenntniß der Leidenschaften und Charaktere und die Kunst sich zu kleiden.

Garrick spielte im Coventgarden vorzugsweise Lustspielrollen, wie Fondlewife, Bayes, Witwoud, Foppington; doch auch Lear, den Geist im Hamlet, Lothario. Besonders als Bayes, den er benutzte, die Schauspieler der alten Schule, Delame, Gifford, Hale, Ryan, Quin zu parodiren, erregte er einen Sturm des Beifalls. Er war rasch von 1 £ Honorar per Vorstellung zur halben Einnahme derselben gelangt und als er 1742 in Drurylane eintrat, erwirkte er sich sofort den größten der bis dahin bekannten Gehalte von 600 £ jährlich. Hier machte sein Hamlet Furore. Coventgarden stellte ihm Quin mit Richard III. und Lear, Ryan mit Hamlet entgegen. Er besiegte sie aber beide in dem Urtheil der Kenner. Das nächste Jahr machte sein

Macbeth, 1744 sein Othello Epoche. In diesem Jahre trat ihm in Coventgarden Sheridan*) als Hamlet und Othello gegenüber, noch ein gefährlicherer Rival erwuchs ihm etwas später in Barry. 1745 wurde Garrick von Sheridan, der inzwischen Director des Dubliner Theaters geworden war, dorthin berufen. Das Publikum hatte den Genuß, ihn hier neben dem jungen Barry und der eben so anmuthigen, wie trefflichen Schauspielerin, Mrs. Bellamy, in Stücken wie The orphan und The fair penitent zu sehen. Mit Barry traf er in London wieder zusammen, aber nicht an demselben Theater. Dieser war jetzt sein Gegner in Coventgarden. Es hinderte Garrick aber nicht, ihn, wie den ihm feindlich gesinnten Macklin, an sein Theater zu ziehen, als er 1747 Theilhaber und leitender Direktor von Drurylane geworden war. Er spielte mit Barry hier abwechselnd Hamlet, obschon ihm dieser hierin den Erfolg streitig machte, und überließ ihm Othello ganz, weil er ihn darin für überlegen hielt. Von Dauer konnte dieses Verhältniß freilich nicht sein, obschon es von beiden Seiten lange mit Schonung behandelt wurde. Die Rolle des Romeo scheint die Veranlassung zu einer tieferen Verstimmung und endlich zum Bruche gegeben zu haben. Garrick konnte sich nicht überwinden, die Rolle Barry zu überlassen, wenn er auch selbst längere Zeit auf die Darstellung Verzicht leistete. 1750 trat Barry mit Mrs. Cibber zu dem Theater von Coventgarden über und gab am ersten Abend seines Auftretens im Prolog die Erklärung ab, durch die Arroganz und Eigenliebe Garricks von Drurylane vertrieben worden zu sein. Beide Darsteller traten sich jetzt zum Wettkampf in der Rolle des Romeo gegenüber; Barry mit Macklin als Mercutio und mit Mrs. Cibber als Julia; Garrick mit Woodward als Mercutio und mit Mrs. Bellamy als Julia (Barry hatte damals noch überdies Quin und Mrs. Woffington, Garrick Mrs. Pritchard und Mrs. Clive neben sich.) Sie erzielten

*) Thomas Sheridan, der Vater des berühmten Parlamentsredners und Dichters, wurde zu Quilca in Irland geboren. Nachdem er länger als Schauspieler hier und in England gewirkt, schwang er sich zum Direktor des Königl. Theaters in Dublin auf, wo er sich ein großes Verdienst durch Einführung einer strafferen Disciplin erwarb. Das Concurrenzunternehmen Barry's bewog ihn zum Rücktritt. Er begründete nun eine Academie zur Erziehung für junge Leute. Da er nicht damit reussirte, ging er nach England, wo er theils durch Vorlesungen, theils als Schauspieler Aufsehen erregte.

beide große Erfolge. Er neigte sich aber im zweiten Jahre entschiedener auf die Seite von Barry's Romeo, der seine Stärke in den zarteren Partien des Stückes, vor Allem in der Garten- und Abschiedsscene und der im Grabgewölbe hatte. Garrick excellirte dagegen in den Momenten der Leidenschaft. Die Scene mit dem Mönch und die Eingangsscene des 5. Aktes waren seine Höhepunkte. Auch für Julia neigte sich das Urtheil mehr auf die Seite von Mrs. Cibber, so trefflich Mrs. Bellamy auch in den zarteren Scenen war. Mrs. Cibber sagte einmal, daß sie sich Garrick gegenüber wohl vollkommen als Tochter oder Schwester, nicht aber als Gattin oder Geliebte zu fühlen vermöge, während Barry sie im vollsten Maße in diese Illusion zu versetzen im Stande gewesen sei. Wirklich soll ihr Zusammenspiel in Romeo und Julia und in Oroonoko ebenso unübertrefflich gewesen sein, wie das mit Garrick in Lear. Dies gilt aber auch noch von ihrer Beatrice, da Garrick ein vielleicht nicht wieder erreichter Benedict war. Dieser Wettkampf dauerte bis 1758, in welchem Jahre Barry mit Woodward nach Irland ging. Garrick zog sich 1663 auf zwei Jahre von der Londoner Bühne zurück, um Reisen im Ausland zu machen. Einen Besuch in Petersburg schlug er aber mit Beharrlichkeit ab, obschon Katharina II. ihn mit Gold aufwiegen wollte. 1765 nahm er seine theatralische Thätigkeit in London wieder auf, von der er erst 1776 zurücktrat. Er starb drei Jahre später, 20. Jan. 1779.

Garrick gilt für den ersten Schauspieler der neueren Bühne. Doch war dieser Ruhm zu seiner Zeit keineswegs unbestritten. Grade seine Bedeutung rief eine ebenso große, wie heftige Gegnerschaft auf, besonders da er eine ganz neue Richtung ins Leben rief, und er mit bedeutenden Rivalen zu kämpfen hatte, von denen ihn fast jeder in irgend einer einzelnen Rolle den Erfolg streitig machte, ja ihn wohl sogar darin übertraf.

Wenn ihn aber auch Barry als Romeo, Castalio, Othello und Jaffier besiegte und er den Orest neben ihm, den Falstaff neben Quin und den Shylock neben Macklin gar nicht zu spielen wagte, so umfaßte sein Repertoir doch weit über 100 Rollen, so umschloß es doch fast das ganze übrige Rollenfach dieser drei Künstler, so war er ihnen doch fast in jeder andren mehr oder weniger überlegen. Auch war er gleich groß im Tragischen, wie im Komischen, — wie er ja sogar behauptete —, daß nur der ein großer tragischer Darsteller zu sein

vermöge, der auch im Komischen völlig zu Hause sei. Kein Schauspieler dürfte ihn wohl in der Kraft und der Mannichfaltigkeit der Individualisirung wieder erreicht haben. Seine Gewalt über seine körperlichen Mittel war so groß, daß er die volle Illusion auch ohne jede sceniſche Beihülfe hervorbringen und, wie Grimm behauptet, z. B. die Scene Macbeths mit dem Dolche ohne jede Vorbereitung zu eben so erschütternder Wirkung wie auf der Bühne, gleich darauf aber auch wieder den lächerlichsten, aus dem Leben der Gasse gegriffenen Vorgang zu gleicher Wirkung bringen konnte. Daher ihn der Maler Carmontelle zwischen zwei Zimmern in einer Thür stehend dargestellt hat, mit der einen Hälfte des Gesichts entsetzt in das eine, mit der andern heiter und lachend in das zweite hineinblickend. Wenn Garrick, wie man erzählt, wirklich von einem brennenden Ehrgeiz und einer verzehrenden künstlerischen Eifersucht erfüllt war, so muß er doch ebenso viel Weltklugheit und Anstandsgefühl, als Macht über sich selbst besessen haben, um es größtentheils verbergen zu können. Er zog nicht nur die bedeutendsten Darsteller an sein Theater, sondern enthielt sich auch, so viel uns bekannt, fast jedes tadelnden Urtheils über seine Rivalen. Er hatte für Barry nur Worte der Anerkennung. Des ehrenden Ausrufs bei dem Tode Mrs. Cibber's ist schon gedacht worden. Quin errichtete er sogar ein ihn feierndes Epitaph. Walpole der freilich nur scheinbar sein Freund, im Geheimen aber immer voll Gehässigkeit gegen ihn war, hat zwar gesagt, daß er Garricks Lob nicht gern lese, weil es fast immer nur von ihm selbst herrühre. Auch ein Pamphlet, welches man Foote zuschrieb, behauptet, daß er Einfluß auf die Kritik fast aller Blätter gehabt. Man wird aber weder einem Pamphlete besondern Glauben schenken wollen, noch einem Manne, der in dem Empfehlungsbrief, den er Garrick nach Rom gab, zu schreiben vermochte: „Man solle, wenn Garrick sich seiner Freundschaft berühme, nicht aus den Augen verlieren, daß er ein Schauspieler sei“, der zwar die Gesellschaften Garricks besuchte, aber nur um hinterher zu erklären, daß es einzig wegen der schönen Frau desselben geschehe, die er allerdings als das Muster der guten Sitte und des feinen Tones preist. In der That war Mrs. Garrick trotz ihrer Heiterkeit die anmuthigste Frau und ehrbarste Gattin. Sie betrat in London als Eva Maria Violetti die Bühne und entzückte durch ihren Tanz, der damals noch nicht die Preisgebung weiblicher Reize und Scham,

wie heute verlangte. Auch hielt sie das Andenken ihres berühmten Gatten nach seinem Tode in Ehren. Zweimal hielt Lord Monboddo um sie an, doch immer vergeblich. — Garrick, der so große Verdienste um das Schauspielwesen seiner Zeit hatte, legte auch den Grund zu einem Pensionsfond, für den er das letzte Mal spielte, 8. Juni 1776, als Lear.

Spranger Barry (gest. 1719), von dem eben mit die Rede gewesen, war der Sohn eines irischen Goldschmidts. Auf den Rath seines Onkels ging er, nachdem er sich der Bühne gewidmet, nach London, wo er 1746 als Othello in Drurylane auftrat und ungeheures Aufsehen erregte. Er hatte von der Natur Alles erhalten, was einen Gentleman und einen großen Schauspieler macht. Seine Erscheinung war glänzend, seine Stimme bestrickend, sein Spiel an der geeigneten Stelle geradezu hinreißend. Er war durch und durch ein pathetischer Schauspieler, dabei aber frei von allem Bombast, von aller Gefühlsduselei. Sein Pathos, das immer stylvoll erschien, hatte die wahre und tiefe Empfindung zur Quelle. Dagegen fehlte es ihm an allem Humor, was nicht nur sein Rollenfach einschränkte, sondern mancher seiner gepriesenen Rollen einen Theil ihrer Eigenthümlichkeit einen Theil ihrrs Zaubers geraubt haben muß. Auf ihn zielte daher wohl hauptsächlich die oben erwähnte Bemerkung Garricks ab, daß der große Tragiker, auch ein guter Komiker sein müsse. Auch läßt sich in der That nicht recht begreifen, wie Hamlet oder Richard III. ohne Humor ganz im Geiste Shakespeare's dargestellt werden könnten, selbst Romeo nicht, wohl aber Othello und Macbeth. Als Orest galt Barry für unübertroffen, kaum minder werden noch Timon, Macheath, Jaffier, Castalio, Anthony, Theseus, Cato, Lusignan und Tancred gerühmt. Nach seinem glorreichen Wettkampf mit Garrick ging er 1758 mit Woodward nach Irland, um daselbst in Concurrenz mit Sheridan und später mit Mossop*) ein neues Theater zu gründen. Die Rivalität rief einen Kampf beider Häuser hervor, in dem Woodward und Barry das in London erworbene Vermögen völlig wieder verloren. Barry erwarb einen andren Schatz, den er nach London heim-

*) Mossop, von Geburt Irländer, begann seine schauspielerische Carriere 1749. Er ruinirte sich in dem Kampfe mit Barry und später mit Lewis. 1773 starb er in Armuth.

brachte. Miß Dancer, die er zu seiner Gattin erkor, wurde von ihm erst zu der großen Schauspielerin ausgebildet, von der Garrick sagte, daß sie die Heroine aller Heroinen sei. Seine Kraft war dagegen gebrochen. Sie nahm zwar langsam, aber stetig ab, so daß er seine besten Rollen in die Hände eines neuen Talentes, Erasmus Lewis*), übergehen sehen mußte. Er starb 1777.

Miß Dancer, spätere Mrs. Barry, war die Tochter eines Apothekers in Bath und nur durch eine unglückliche Liebschaft wider Willen zur Bühne gekommen. Ihr erster Mann, der Schauspieler Dancer, starb während Barry's Aufenthalt in Dublin. Dieser, der ihr schlummerndes Talent erkannte, ward ihr zweiter Gemahl. Sie war ebenso ausgezeichnet in sentimentalen tragischen Rollen (Belvidera, Monimia) wie im Lustspiele. Ihre Beatrice und Rosalinde, ihre Lady Townley und Biddy Tipkid erregten allgemeine Bewunderung. Nach Barry's Tode verheirathete sie sich zum dritten Male und machte auch noch den Namen Crawford berühmt. Es war jedoch eine unglückliche Ehe. Sie mußte verdienen, was ihr roher, liebloser Mann durchbrachte. 1798 erst trat sie von der Bühne zurück und starb 3 Jahre später. Wie Garrick, liegt auch sie in Westminster begraben.

Nicht minder bedeutend und beliebt war Margaret Woffington. 1710 in ärmlichen Verhältnissen zu Dublin geboren und von der Besitzerin einer Seiltänzerbude als Kind angenommen, durchlief sie die Misère eines derartigen Berufs. Sie entwickelte sich schon früh auf einem Kindertheater, das ihre Pflegemutter für sie eingerichtet hatte, zur Schauspielerin. Mit 20 Jahren spielte sie auf der Dubliner Bühne die Ophelia und Sir Harry Wildair. 1741 war sie bereits in London en vogue. Unstreitig war sie eine der genialsten Schauspielerinnen ihrer Zeit, wenn man sie auch nicht von der Schuld freisprechen kann, die Unsitte, Männerrollen von Frauen spielen zu lassen, in Aufnahme gebracht zu haben. Man wird ihr aber die Triumphe, die sie als Harry Wildair gefeiert und die wohl nicht rein künstlerische gewesen sein dürften, wegen der vollendenten Darstellung im feineren Lustspiel, als Sylvia, Porzia, Lady Townley, Betty Modish, Lady

*) Er war von Dublin, wo er Mossop besiegt hatte, nach Coventgarden gekommen, von dem er Director wurde, und an dem er bis 1809 thätig blieb. Er starb 1813.

Randolph, so wie selbst im ernsten Drama, als Ophelia, Hermione, Jane Shore, verzeihen. 1757 wurde sie als Rosalinde mitten in der Action vom Schlage gerührt und starb 1760. Sie beschloß ihre künstlerische Laufbahn so auf demselben Theater, Coventgarden, auf dem sie dieselbe begonnen hatte. Nur von 1741—48 war sie Mitglied von Drurylane. Als Künstlerin war sie die Gewissenhaftigkeit selbst. Sie spielte bisweilen 6 Mal die Woche, aber nie unter 4 Mal. Sie sagte nie ohne Noth eine Vorstellung ab, verweigerte keine Rolle und spielte zum Benefiz selbst der niedrigsten Schauspieler. In ihrem Privatleben war sie dagegen leichtlebig, doch gutherzig. Sie zog, wie sie selbst sagte, den Umgang mit Männern dem mit Frauen vor und war längere Zeit die Geliebte Garricks.

Mrs. George Anne Bellamy*), die Nebenbuhlerin von Mrs. Woffington hatte eine abenteuerliche Jugendgeschichte, die sie endlich zur Bühne führte. 1742 machte sie ihren ersten theatralischen Versuch im Coventgarden-Theater bei Rich. Es führte zu einem Engagement. Obschon sich ihr unruhiger Geist auch in einem fortwährenden Wechsel der Theater aussprach, kehrte sie doch immer mit Vorliebe nach Coventgarden zurück. Voll Capricen und Ueberspanntheiten verlief ihr Leben in Abenteuern, worunter die Ausbildung ihres Talents und die Durchbildung der einzelnen Rollen nicht wenig litt. Nach fast dreißigjähriger Wirksamkeit trat sie 1770 nothgedrungen von der Bühne zurück, um im Elend zu enden. 1784 gab man ihr noch ein Benefiz, bei welchem sie am Schlusse in einem Lehnstuhl auf die Bühne getragen werden mußte, um dem Publikum danken zu können. Es war ein trauriger Anblick, das einst so verführerisch schöne Geschöpf, das kaum einige unverständliche Worte hervorbringen konnte, zusammengeschrumpft daliegen zu sehen, hier wo sie als Desdemona, Leonore (Revenge), Andromache, Erixena (The brothers) und Volumnia (Thomson's Coriolan) ihre Triumphe gefeiert.

Auch Charles Smith mag hier erwähnt werden, da er für den feinsten Vertreter der wahren Gentlemanrollen galt. Er begann seine Londoner Carrière 1753 im Coventgardentheater, dem er ununterbrochen bis 1774 angehörte und ging dann nach Drurylane, um beinahe einen tra-

*) Siehe ihre Apology of my life, 1785.

gischen Tod auf der Bühne zu finden, da ihn der Schauspieler Reddish*) in Orphan in Wirklichkeit niederstach. Er genaß jedoch von der Wunde, zog sich 1786 in ein behagliches Privatleben zurück und trat nur noch ein einziges Mal (1798) in seiner Hauptrolle, Charles Surface, auf. Vorzüglich waren auch noch sein Oakly, Ford, Leon Percy, Kiteley, Archer und Plum, doch auch Falconbridge, Jachimo, Hutspur, Heinrich V. werden gelobt.

Fast gleichzeitig mit ihm (1755) trat Mrs. Frances Abington auf. Sie gehörte von 1756—1782 dem Drurylanetheater, dann dem Conventgardentheater an, von dem sie sich 1798 ins Privatleben zurückzog. Sie starb 1815. Sie wird als eine der elegantesten Darstellerinnen, doch auch als Soubrette und in ländlichen Rollen gerühmt. Den Mangel an Schönheit ersetzten bei ihr Anmuth und Geist, temperamentvolles Leben, eine reizvolle Stimme und die Kunst einer überaus geschmackvollen Toilette.

Eine ganz exclusive Stellung nahm längere Zeit Samuel Foote ein. Er trat 1744 in Stutzer- und Geckenrollen auf, konnte hier aber seine großen Vorgänger um so weniger erreichen, als es ihm dazu schon an den äußeren Mitteln gebrach. Seine gemeinen Gesichtszüge, seine kurze untersetzte Figur verhinderten es. Ein noch weit größeres Verkennen seiner schauspielerischen Beanlagung aber war es, als er noch in demselben Jahre als Othello mit Garrick zu wetteifern versuchte. Er fand erst seinen eigentlichen Beruf als er 1747 mit seinen Morgenunterhaltungen hervortrat. Seine schauspielerische Thätigkeit ist aber so mit seiner dichterischen verwachsen, daß ich sie in den wesentlichsten Zügen schon mit dargestellt habe.

Eine ganz neue Aera der Schauspielkunst wurde in den letzten Decennien des Jahrhunderts von John Kemble und seiner Schwester, Mrs. Siddons begründet. Die Kembles bildeten eine Art Schauspielerdynastie auf der Londoner Bühne, sie haben dieselbe in einer Menge weithinverzweigter Mitglieder ein halbes Jahrhundert fast völlig beherrscht. Sarah Kemble war das älteste von zwölf Kindern, in deren Adern sowohl von väterlicher, wie von mütterlicher Seite schon

*) Reddish war ebenfalls ein beliebter Darsteller der Zeit. Seine Hauptrolle war Edgar, doch auch sein Macduff, Posthumus und Shylock werden gelobt. Er ging Smith noch im Tode voraus, da er bereits 1785 gestorben ist.

Schauspielerblut floß. Die Eltern hatten es aber zu keinen Erfolgen gebracht. Sie hatten ihr ganzes Leben das Land durchwandert, erst durch den Einfluß der Kinder gelang es endlich dem Vater auch in London noch Fuß zu fassen. Der Großvater hatte hier aber schon unter Betterton und Booth gespielt. Sarah*) verband sich gegen den Willen ihrer Eltern mit einem armen Schauspieler der Truppe, Namens Siddons. Garrick auf sie aufmerksam gemacht, zog sie nach Drurylane, wo sie 1775 zuerst als Porzia auftrat. Die Urtheile gingen auseinander. Das Wanderleben mußte wieder begonnen werden, bis sie in Bath eine feste Anstellung fand, wo sie bei ihrer rasch anwachsenden Familie aber gleichwohl noch mit Noth zu kämpfen hatte. 1782 machte sie sich, um diesem Zustand ein Ende zu setzen, wieder nach London auf. Henderson war der erste, der ihren vollen Werth hier erkannte. „She is an actress, urtheilte er, who has never had an equal and will never have a superior.“ Der Beifall, der ihrer Isabella (Fatal Marriage) gezollt wurde, bestätigte dieses Urtheil. Drurylane und Coventgarden machten sie jetzt einander sich streitig, die bald ganz allgemein als die erste Schauspielerin Englands geschätzt wurde. Byron nannte sie das Ideal einer Schauspielerin. 1812 trat sie von ihrer ruhmreichen Laufbahn als Lady Macbeth zurück, einer ihrer größten Rollen, in der sie aber das Andenken von Mrs. Pritchard doch nicht ganz vergessen zu machen vermochte. Doch trat sie für wohlthätige Zwecke und auf ausdrücklichen Wunsch der Königlichen Familie noch wiederholt auf, meist als Lady Macbeth, zuletzt am 9. Juni 1819, aber als Lady Randolph. Sie starb am 8. Juni 1831. Ihre vorzüglichsten Rollen waren noch Desdemona, Belvidera, Isabella (Measure for Measure), Zara (Mourning bride), Calista, Queen Katharina, Hermione, Agnes (Fatal curiosity), Jane Shore, Aryasia (Tamerlane), Horatia (Roman Father), Elvira (Pizarro). Auch spielte sie die Gräfin Orsina in Emilia Galotti. Ihrer früheren Zeit gehört die Verirrung an, als Hamlet aufgetreten zu sein (1781).

John Philipp Kemble**), der berühmteste ihrer Brüder, geb. 2.

*) Boaden, Memoirs of Mrs. Siddons 1827. — Campbell, Life of Mrs. Siddons. 2 Bde. 1837.

**) Boaden, Life of John Kemble. 1825.

Febr. 1757 zu Preston, betrat 1776 die Bühne in Wolverhampton, spielte in Manchester, Liverpool, York und von 1783 an in Drury-lane, dessen Director er 1788 wurde. 1801 trat er vom Directorium zurück und begab sich auf Kunstreisen nach Frankreich und Spanien. Nach seiner Rückkehr 1803 erwarb er einen Antheil am Coventgarden-theater und übernahm nach Lewis Rücktritt die Leitung desselben 1814 trat er auch hiervon zurück, spielte aber wieder von 1814—17 zu welcher Zeit er Kränklichkeits halber der Bühne für immer entsagte. Er starb am 26. Februar 1822 in Lausanne. Das Zusammenspiel der Geschwister gab ihren Darstellungen ein erhöhtes Interesse; auch konnte man sich in seiner Art kaum etwas Vollkommeneres denken. Kemble glaubte Anfangs großes Talent für das Lustspiel zu haben überzeugte sich aber bald, daß der Schwerpunkt seiner Begabung sowohl, wie der seiner Schwester einzig in der Tragödie liege. Das läßt schon allein auf einen tiefen Gegensatz zwischen ihm und Garrick schließen. Bestimmter hebt ihn eine Bemerkung von Mrs. Crawford hervor: „Die Schule Garricks, sagte sie einst, war ganz Sturm und Leidenschaft, wogegen die Schauspieler der Schule Kembles so voller „paw" und Pausen waren, daß die Mitspieler oft glaubten, das Gedächtniß habe ihnen versagt, und ihnen die folgenden Worte zuflüsterten." Dies wird auch von Tieck noch bestätigt, welcher den großen Darsteller, freilich ganz kurz vor seinem Rücktritte von der Bühne sah, (1817). „Sein Organ — heißt es hier — ist schwach und tremulirend, aber voll Ausdruck, und jedes Wort ist gefühlvoll und verständig betont, nur viel zu sehr, und zwischen jedem zweiten und dritten Worte tritt eine bedeutende Pause ein. Die meisten Verse und Reden enden in der Höhe. Diese so zu sagen musikalische Deklamation schloß alles wahre Spiel aus, ja machte es gewissermassen unmöglich." „Kemble — heißt es an andrer Stelle — war mehr Declamator, als Schauspieler und so viel man ihm zugestehen muß, so ist es doch wohl unläugbar, daß Shakespeare sich jede seiner Rollen anders gedacht hat, daß er keine einzige so ermüdend langsam hat sprechen lassen, daß in allen mehr Humor, Bizarrerie und eine ganz eigenthümliche Wahrheit und Natur vorherrschen müßten. Kemble im Gegentheil verallgemeinert das Individuelle, und wenn er die Seltsamkeiten seines Bildes und die wundervolle Mannichfaltigkeit der Gesinnungen, der Ausdrücke und der Empfindung in ein allgemeines

Element eines edlen Anstands, einer stets würdigen Geberde und eines monoton langsam klagenden, halb singenden Tones herabgezogen hat, so wählt er einige einzelne große Momente, die er mit aller Kunst und Anstrengung auf höchst überraschende Weise wieder zum Individuellen hinaufhebt.“ Man sieht, daß, obschon Kemble den Vortrag der alten französischen Schule, aus deren Fesseln ihn Garrick nur eben befreit hatte, wieder annäherte, doch noch ein Unterschied zwischen beiden war. Auch läßt sich annehmen, daß die Manier bei ihm mit dem Alter beträchtlich zugenommen hatte und es scheint, daß Mrs. Siddons davon um Vieles freier, als ihr Bruder, gewesen ist. Wie ergriffen sie von dem, was sie darstellte war, geht aus dem Umstande hervor, daß in der Scene, in der sie in Tamerlan nach einem furchtbaren Aufschrei in Ohnmacht zu sinken hat, sie zum Schrecken des ganzen Theaters einst wirklich in Ohnmacht sank. Die Rollen in denen die Geschwister vorzugsweise excellirten., bestätigen das hier Gesagte. Kemble übertraf alle Schauspieler in Römerrollen, Coriolan und Cato stehen an der Spitze seiner Leistungen, ihnen schließen sich Octavian, Heinrich V., Wolsey, Hamlet und Rollo an.

Neben diesen beiden bedeutendsten Erscheinungen in den letzten Decennien nimmt Henderson die erste Stelle ein, dem jedoch Palmer der Zeit nach vorausging. John Palmer war einer der beliebtesten Schauspieler Londons. Er wirkte hier von 1761—1798 und starb ganz unerwartet bei einem Gastspiel in Liverpool. Mrs. Barry wäre beinahne schon früher die Parze geworden, die den Lebensfaden des Künstlers durchschnitt. Es war in The grecian daughter, in der er den Demetrius spielte, den sie mit einem Dolch zu durchbohren hat und auch wirklich durchbohrte. Er hatte damals mit dem gleichen Geschick auch das gleiche Glück von Charles Smith. Palmer war ein Darsteller von ungeheurer Vielseitigkeit; er verdarb keine Aufgabe. Sein Repertoir war erstaunlich. Young Wilding war seine Hauptrolle. Capt. Flash, Capt. Absolute, Young Fashion, Joseph Surface, Volpone, Don John, Stukely, Prinz von Wales, Heinrich VIII. waren kaum minder beliebt.

John Henderson wurde 1747 zu London geboren. Er debütirte in Bath und zwar in keiner geringeren Rolle als Hamlet, zuerst anonym, dann unter einem angenommenen Namen als Richard III. und erst nachdem er sich mit Erfolg in einer ganzen Reihe anderer

bedeutender Rollen versucht, endlich als Mr. Henderson selbst. Die Verluste, welche die Londoner Theater damals kurz nach einander erlitten, zwang die Directoren sich nach neuen Kräften umzusehen. So wurde denn Henderson von Colman an dessen Theater zu Heymarket berufen, wo er sich nun auch in London den Beifall des Publikums und der Kenner erwarb. Er war zwar nicht ohne Humor, doch neigte seine schwermüthige Natur mehr zum Tragischen, obschon Falstaff, Giles Olverreach und Shylock zu seinen vorzüglichsten Rollen mit zählten. Er gehörte der Schule Garricks noch an, die mit ihm ausstarb. Seine letzte Rolle war die des Horatius im Roman Actor, 1785. Er starb nur kurze Zeit später und liegt in Westminster begraben.

Mrs. Farren, die Tochter eines wandernden Schauspieldirectors, der früher Wundarzt in Bath gewesen war, gehörte gleichfalls zu den interessantesten Erscheinungen der späteren Zeit. Sie trat 1769 zum ersten Male in Wakefield als Colombine auf. Eine reizende Gestalt, voll Geist und Temperament wurde sie bald der Liebling des Publikums. 1777 erschien sie in London. Gleich ihr erstes Auftreten am Haymarkettheater als Miß Hardcastle nahm für sie ein. Der Beifall steigerte sich mit jeder Rolle und erreichte mit Lady Townley den Gipfel. Drurylane gewann sie im folgenden Jahre. Beide Theater machten sie sich einander wiederholt abspänstig. Der schwierige Walpole nennt sie die vollkommenste Schauspielerin, die er jemals gesehen. Das Lustspiel war ihre Stärke, doch auch in empfindsamen Rollen war sie vorzüglich. Rosora in The barber of Sevilla, Lady Emily Gayville in The heiress, Susanna in The follies of a day, Indiana, Emily Tempest in The wheel of fortune gehören zu ihren beliebtesten Rollen. Sie spielte auch Minna in The disbanded officer. 1797 wurde sie der Bühne nicht durch den Tod, sondern durch die Berufung zu einem neuen glänzenden Leben entrissen. Graf Derby, der schon immer mit ihr in vertrautem Umgang gelebt, erhob sie, nur drei Wochen nach dem Tode seiner ersten Frau, zu seiner Gemahlin. Diese schnelle Heirath wirft einen Schatten auf ihren Charakter.

Eine kaum minder glänzende Erscheinung war Mrs. Dorothy Jordan. Ihre Thätigkeit reicht noch tief in das nächste Jahrhundert. Die Tochter eines Capt. Bland, wurde sie 1762 zu Waterford geboren. Die Familie gerieth in Noth und Dorothy beschloß ihren eigenen Weg zu verfolgen. Unter dem Namen Miß Frances betrat sie in Dublin

die Bühne, hatte hier aber wenig Erfolg, sie wendete sich deshalb nach London. Von Wilkinson, dessen Vermittlung sie nachsuchte, befragt, was sie denn spiele? erwiderte sie, Alles; was in der That auch der Fall war. Sie trat am Drurylane in The country girl, nach einem Witzwort des Dubliner Theaterdirectors, dem sie entlaufen war und der ihre Fahrt nach London das Ueberschreiten des Jordan genannt hatte, als Mrs. Jordan auf, spielte die Nell so gut wie Mrs. Clive, Hosenrollen so gut wie Mrs. Hoffington, entzückte die Hauptstadt als Rosalinde und Viola und galt als Hyppolita für unübertroffen. 1812 zog sie sich von der Bühne zurück und starb 1815 zu St. Cloud, wie es scheint in gedrückten Verhältnissen, obschon sie die Geliebte des Herzogs von Clarence gewesen war, der, König geworden, sich auch der mit ihr gezeugten Kinder erinnerte und den Sohn zum Grafen von Münster, die älteste Tochter zum Rang einer Marquise erhob.

Die Schauspielkunst hatte allmählich die Herrschaft der Bühne errungen und die Dichtung völlig in ihren Dienst gebracht, ein Verhältniß, welches zwar immer erst bei einem Sinken des Dramas eintritt, aber nicht nur ein weiteres Sinken dieses letzteren, sondern auch endlich ihr eigenes zur Folge hat. Sie hatte sich durch Garrick von dem fremden Einflusse frei gemacht, was aber nicht an der Hand eines neuen Dramas, sondern an der der Wiederherstellung des alten, insbesondere Shakespeares, geschah. Diese Selbständigkeit lief sie aber bereits Gefahr wieder einzubüßen.

Inzwischen waren auch in andern Städten des Landes feststehende Theater entstanden, von denen Bath anfangs eine Dependenz von der Hauptstadt war, Dublin aber bald den ersten Rang einnahm und länger behauptete, wozu der Charakter dieser Stadt, als einer Art Residenz, wesentlich beitrug. Dagegen hatte sich Edinburg lange aus religiösen Bedenken der Aufnahme des Theaters verschlossen, bis es hierin dem Geiste der Zeit auch endlich nachgeben mußte. Hier war es der Wiedererwecker des alten Nationalgesangs, Allan Ramsay,*) er mit seinem Gentle shepherd ein volksthümliches Drama ins Leben zu rufen suchte, und das erste öffentliche Theater gegründet hat.

*) Allan Ramsay wurd. am 13. Okt. 1685 zu Leadshill (Lanark) in Schottland geboren und starb im Januar 1758.

Die Theater der Provinz standen zu denen der Hauptstadt in einem ähnlichen Verhältnisse wie in Frankreich. Sie waren eine Art Vorschule für sie, empfingen dagegen von ihnen die Dichtungen und die Vorbilder. Auch hierin nahm Dublin weitaus die erste Stelle ein, was auch mit darauf beruht, daß der irische Volksstamm eine Menge dramatischer und besonders schauspielerischer Talente erzeugte. Von ersteren seien aus dem 18. Jahrhundert nur Roger Boyle, Tate, Farquhar, Steele, Foote, Sheridan, Murphy, Brooke, Victor, Kelly, Coffey, Bickerstaff, Goldsmith, Cumberland, O'Keefe genannt.

Die Bühne behielt, so viele Theater auch in dem uns vorliegenden Zeitraum erbaut worden waren, im Wesentlichen doch die alte Einrichtung bei. Zum Theil wurde bei den Neubauten nur eine Vergrößerung des Zuschauerraums und eine gesteigerte Pracht ins Auge gefaßt, wie wir dies schon an Vanbrugh's Haymarkettheater gesehen haben. Tieck giebt 1817*) eine Beschreibung der damaligen englischen Bühne, welche hier Platz finden mag, weil sie mit großer Wahrscheinlichkeit auch für eine viel frühere Zeit schon paßt. Zunächst wird über die Breite und Höhe der Bühnen geklagt, auf welchen hierdurch die Spieler zu Pygmäen einschrumpften. „Etwas," fährt er dann fort, „wird die Höhe der Bühne wieder dadurch ermäßigt, daß die oberen Zwischenvorhänge viel tiefer reichen, als bei unsern Theatern. Nach dem Schluß der Scene zu senken sie sich mit jeder Kulisse tiefer, so daß die Hinterwand um vieles niedriger ist, als die ersten Kulissen es sind. Durch diesen schnellen Abfall gewinnt die Bühne an Behaglichkeit und die große Leere des Raums wird dem Auge bedeutend vermindert. Dazu kommt, daß, was bei der großen Breite des Theaters zu loben ist, die zweite, dritte, vierte Kulisse viel stärker in die Scene hineintreten, als bei uns, wodurch auch auf diese Art das Theater enger gefaßt wird, die Spielenden auch gezwungen sind, so viel als möglich im Proscenium sich aufzuhalten. Sehr zweckmäßig ist ferner, daß die eigentliche Decoration, die Hinterwand, durch die vortretenden Kulissen und die niederfallenden Zwischenvorhänge so bedeutend an Höhe und Breite vermindert, sehr oft nur aus zwei bemalten Brettern besteht, die sich an einander schieben. Dies hemmt die zu künstliche Ausmalung der Decoration und wirft die Stimme des Recitirenden

*) Dramaturgische Blätter. 2 Bdchn. 1826.

voll und stark in das Schauspielhaus zurück. Das Einzige, was an die alte englische Bühne erinnert, ist das Proscenium. Rechts und links nämlich ist eine Mauer mit Pilastern, wie auch bei uns, aber statt der Logen oben und unten oder einer leeren Verzierung, sind rechts und links zwei große Thüren angebracht, die sich in Rollen bewegen und in den meisten Stücken zum Eintreten und Abgehen gebraucht werden. So kommt der Geist des Hamlet im Schlafzimmer der Mutter links vom Zuschauer vorn im Proscenium, dicht am Orchester heraus und geht über die ganze Breite der Bühne zur gegenüberstehenden Thüre, die sich beide öffnen und schließen, ab. Durch diese Vorrichtung wird der Schauspieler allein schon und bei den wichtigsten Veranlassungen ganz vor in das Proscenium gedrängt, das Vorzüglichste muß hier geschehen und sich entwickeln und er kann dem Vorurtheile nicht huldigen, welches jetzt so viele deutsche Bühnen beherrscht, die Linie nie zu überschreiten, auf welche der Vorhang niederfällt. Hier treten sie fast immer über diese Linie hinaus, da die Architektur des Prosceniums ziemlich breit ist und der Vorhang, wie bei uns, sich erst jenseits dieser Linie befindet. Wollte man diese Einrichtung bei uns nachahmen, so müßte man freilich (wie es schon immer bei den Engländern gewesen ist), die unglückliche Behausung des Souffleurs vom Vorgrunde der Bühne entfernen."

Zu der immer wachsenden Größe der Schauspielhäuser wurde man unter anderem auch durch die noch immer bestehende Gewohnheit, das Publikum mit auf der Bühne Sitz nehmen zu lassen, bestimmt. Ich berührte es schon, daß die Königin Anna diesem Unfuge zu steuern suchte. Steele's Lying lover war das erste Stück, welches in Folge davon auf freier Bühne dargestellt wurde, allein dies hatte keinen Bestand. Nicht nur die Modeherren, sondern auch die Schauspieler hatten ein zu großes Interesse daran; zunächst weil jene Einrichtung den Verkehr zwischen beiden erleichterte, sodann weil sie den Benefizianten große Vortheile brachte, da die Besucher der Bühnenplätze bei solchen Gelegenheiten besondere Geschenke zu machen pflegten und in der Größe derselben oft miteinander wetteiferten. Noch 1762 hatte Garrick, dem es um Hebung der Bühne und des Schauspielerstandes so ernstlich zu thun war, mit diesem Uebelstande zu kämpfen. Auch erreichte er zunächst nur, denselben auf die Benefizabende einzuschränken. Erst als er den Interessenten ein Aequivalent durch die Vergrößerung

des Zuschauerraums bot, fügten sie sich darein. Doch kamen noch immer einzelne Fälle vor, in denen Zuschauer Platz auf der Bühne nahmen, so z. B. noch 1804 bei Elliston's Benefiz im Opernhause. Die von Tieck beschriebene Verengung der Hinterbühne dürfte daher erst eine etwas spätere Neuerung sein, da die Bühnenzuschauer hinter den Darstellern saßen*), woher es wohl auch kam, daß diese so sehr ins Proscenium gedrängt wurden.

Das Spiel der Darsteller wurde hierdurch nicht nur beengt, sondern mußte auch auf zwei einander entgegengesetzte Zuschauerräume berechnet werden. Tieck berichtet von der Steifheit der Anordung und der Bewegungen, die vielleicht noch eine Folge davon war, obschon jetzt das Spiel nur auf den vorderen Zuschauerraum abzielte. „Am meisten – lesen wir hier — verletzt die gezwungene Steifheit, mit welcher die Spieler auftreten und wieder abgehen müssen. Sie dürfen zwar in der Tiefe auftreten, aber dem Zuschauer niemals unter keiner Bedingung den Rücken zukehren; darum gehen sie immer seitwärts in den Flügeln ab. Es wäre nicht zu tadeln, da die großen Theater ziemlich breit sind, daß sie meistentheils dorther kämen und dorthin wieder abträten, wenn es nicht mit dieser Peinlichkeit geschähe, damit sie dem Zuschauer nur immer das volle Gesicht bieten können. Deshalb nähern sie sich einander feierlich und gezwungen langsam und nach einigen Reden, wechseln dann die Stellen und treten oft ganz so einer zum andern hin, als wenn sie eben anfangen wollten, ein Menuett zu tanzen. Im Wortwechsel oder in Freudeversicherungen, ja selbst im Zwiegespräch zweier Liebenden, suchen sie eben so allgemach die Nähe der Kulissen zu gewinnen und Jeder entfernt sich mit einem Seitenpas nach den letzten gesprochenen Worten."

Das Theater war in London lange zugleich ein Ort des gesellschaftlichen Verkehrs, bei dem die Damen das Hauptinteresse bildeten, obschon dieselben bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts meist in Masken erschienen, oder doch während des Spiels Masken vornahmen. Es war aber auch noch der Ort, wo sich die öffentliche Meinung über gewisse Erscheinungen im Leben des Tages kundgeben konnte, wozu

*) So heißt es z. B. in einer Ankündigung: Part of the pit will be railed into the boxes and the stage will be formed into an Amphitheatre. (März 1738) und Wilkinson erzählt, daß Mrs. Cibber als Julia in der Kirchhofsscene vor mehr als 200 Zuschauern hinter sich auf der Bühne dagelegen habe.

die Prologe und Epiloge Gelegenheit boten. So stürmisch das Publikum in seinem Beifall war, so rücksichtslos war es in den Aeußerungen seines Mißfallens, und so viel es sich in den Prologen ꝛc. auch selbst gefallen ließ, so bestand es doch andererseits mit großer Heftigkeit auf seinen, wenn auch nur vermeintlichen Rechten. Dies führte nicht selten zu blutigen Tumulten, zu Insulten der Darsteller und zur Demolirung der inneren Einrichtung der Häuser. Zuweilen entsprangen solche Auftritte aber auch nur aus Streitigkeiten unter den Zuschauern oder aus privaten Verhältnissen Einzelner unter ihnen zu einzelnen Darstellern. Der Streit sprang dann wohl aus dem Parterre auf die Bühne, Waffen wurden gezückt und an die Stelle der schauspielerischen trat die wirkliche Action. Große Unordnungen gingen endlich noch häufig von den wartenden Dienern der Herrschaften aus, die sich in den letzten Akten gewaltsam in den Zuschauerraum drängten, um Theil am Schauspiel zu nehmen, worüber sich schon Dryden in einem Epiloge beklagt. Der Unfug nahm in dem Maße zu, daß, um ihm zu steuern, den Dienern 1699 die obere Galerie mit eingeräumt wurde. Sie machten aber von dieser Vergünstigung oft einen so rohen Gebrauch, daß man sie ihnen wieder entzog. Dies führte zu Unruhen. 1736 stürmten die Bedienten die obere Galerie und es entstand ein Tumult, daß die Aufruhracte verlesen werden mußte. Auch setzten sie es zu verschiedenen Malen durch, daß jenes Recht ihnen wieder eingeräumt wurde. Erst 1780 ward es für immer beseitigt. Doch auch von dem Uebermuthe der Jugend wurden dergleichen Ansprüche erhoben. 1721 drang ein Schwarm junger Leute in das Theater von Lincolns Inn Fields und wenig fehlte, daß dieses niedergebrannt worden wäre. Dies hatte die Einstellung von Wachen in die Theater zur Folge. Hierher gehört auch unter Andrem die gewaltsame Entführung von Mrs. Bellamy mitten aus der Vorstellung durch einen jungen Mann, der sie ins Foyer rufen ließ, sie hier ergriff und auf seinen Armen in den bereit gehaltenen Wagen trug. Es konnte natürlich nicht weiter gespielt werden. Rücksichtslosigkeit trat damals in allen Formen hervor, sogar von Seiten der Schauspieler. Auf Wunsch des Königs von Dänemark wurde 1768 Jane Shore gegeben. Mrs. Bellamy spielte die Alicia und verletzt, daß der König bei ihrem Spiele schlief, nahm sie die Gelegenheit wahr, sich seiner Loge bei einer Stelle zu nähern und ihm die Worte: Oh thou false Lord! mit einer solchen Stimme zuzurufen,

daß er erschreckt davon auffuhr. Schlimmer trieb es Kitty Clive mit dem alternden Georg II., indem sie mit directer Beziehung auf ihn die Worte sprach: You are a villainously old, you are 66, you cannot have the impudence to think of living about two years. Der König begnügte sich, zu murmeln: This is a d'd wife, gerade so wie sich der König von Dänemark begnügt hatte, zu sagen: „Mit einer Frau, die solch eine Stimme hat, möchte ich nicht um die Welt verheirathet sein.“ Auch Georg III. lachte nur bei Parson's Extempore: „An the king were here and did not admire my scaffold, I would say to him, he has no taste.“ Dafür demüthigte das Publikum nur zu oft Schauspieler und Direktoren, die ihm Abbitte leisten mußten. Es erzwang die sofortige Entlassung von mißliebig gewordenen Schauspielern und die augenblickliche Einstellung von Stücken. Setzten doch selbst die Frauen die Weglassung einer Rolle, des Bookish in Fielding's Old man taught wisdom, durch, nur weil sie von einer Bemerkung über die Superiorität der Männer beleidigt waren. Als Garrick 1754, während des Kriegs zwischen England und Frankreich es wagte, französische Tänzer in dem Ballet The Chinese festival tanzen zu lassen, brach in Gegenwart von Georg II. ein ungeheurer Sturm der Entrüstung los und da Garrick trotzdem die Wiederholung am folgenden Abende wagte, kam es zu einem völligen Kampf, in dem die Logen gegen den Pit und die Gallerien für Garrick Parthei ergriffen. Die Herren sprangen mit gezogenen Degen in den Pit herab, um fürchterlich durchgebläut zu werden, die Gallerien applaudirten, eine allgemeine Demolirung des Hauses begann, Bänke wurden zerbrochen, Stühle und Spiegel zerschlagen, Gardinen und Decorationen zerrissen — und nicht zufrieden damit, stürzte der Mob auch noch nach Garricks Hause, um alle Fenster desselben bis unter das Dach einzuschlagen. Am Empfindlichsten aber war man gegen die Erhöhung der Theaterpreise.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kostete der Platz auf der ersten Gallerie 1 s., auf der zweiten 6 d. Die Eintrittspreise für die Damen werden an einigen Orten mit 4 s. angegeben. Dies sind sicherlich Logenpreise. Andrerseits wird wieder bemerkt, daß Bürgerfrauen häufig die ersten Gallerien besuchten. Um 1700 war der gewöhnliche Platz eines Logenplatzes auf 4 s., der Platz im Pit auf 2 s. 6 d., für die erste Gallerie auf 1 s. 6 d. und für die zweite auf 1 s. normirt. Die höchste Wocheneinnahme (6 Tage) belief sich auf

500 £. Etwas später finde ich den Preis der Logen wieder au 3 s. 6 d. herabgesetzt. Bei neuen oder Ausstattungsstücken traten die höheren Preise ein, damals 5 s. für den Platz in der Loge, 3 s. im Pit, 2 s. erste Gallerie und 1 s. zweite. Bei einzelnen Gelegenheiten fanden noch weitere Erhöhungen statt, so kostete bei dem Benefiz von Mrs. Bracegirdle der Platz im Pit und in den Logen 10½ s., auf der ersten Gallerie 1 Krone. (Siehe auch S. 358.) Nach Erweiterung des Drurylanetheaters durch Garrick soll nach Murphy das höchste Erträgniß einer Vorstellung bei gewöhnlichen Preisen 335 £ betragen haben. Das Jahr 1713, in welchem Cato erschien, brachte jedem der drei Directoren Cibber, Wilks, Dogget 1350 £ auf seinen Antheil ein. Es war üblich, nach jedem größeren Stücke noch ein kleineres in Form einer Oper, Posse oder eines Ballets zu geben. Seit Cibber wurde das Zugeständniß gemacht, daß diejenigen, welche sich nach dem ersten Stücke schon entfernten, bei erhöhten Preisen den Unterschied zwischen diesen und den gewöhnlichen Preisen wieder zurückerstattet erhielten.

Welcher Aufwand schon damals gelegentlich gemacht wurde, beweist die Angabe Cibber's, daß die Einrichtung und Ausstattung von Heinrich VIII. mit dem großen Krönungszug 1000 £ gekostet habe. Dies bezieht sich fast nur aufs Kostüm und doch war das Kostüm lange einer der schwächsten Punkte der englischen Bühne, da es meist ebenso willkürlich, als geschmacklos war. Betterton spielte Alexander den Großen im Hofkleid der Zeit. Booth trug als Cato ein geblumtes Gewand und eine große Perrücke aus der Zeit der Königin Anna. In Perrücke und Puder ging eben alles, Orestes wie Hamlet. Garrick spielte den Macbeth im modernen Offiziersanzug, und Macklin war der erste, welcher das schottische Costüm bei dieser Rolle in Anwendung brachte, doch ohne der Zeit dabei Rechnung zu tragen. Woodward ging als Mercutio in der Kleidung der englischen Landedelleute seiner Zeit, und Kemble trug als Hutspur den Hosenbandorden. Ja sogar Henderson konnte sich noch berühmen, zehn seiner vorzüglichsten Rollen in demselben Kostüme gespielt zu haben. Tieck sah von Kemble den Posthumus in langen gelben Beinkleidern darstellen, die nach Art der Husarenhosen gestickt waren und im Wamms ohne Mantel (was wie er darthut, ungefähr auf dasselbe hinausläuft, als wenn im modernen Kostüm eine Rolle ohne Oberkleid, in der Weste, gespielt

würde), mit wallonischem Halskragen und rother Schärpe. So gingen auch alle Darsteller in Othello, dieser jedoch in orientalischer Tracht. Obschon damals das römische Kostüm von Talma und Young längst adoptirt worden war, spielte Kean den Orest doch wieder in einem Anzug mit Bändern. Auch bei den Damen war es lange in Bezug auf Kostüm meist gleichgültig, welche Rolle sie spielten, ob Cleopatra, Julia oder Lady Macbeth.

Wie früher, waren auch jetzt die Schauspieler theils auf Antheile, theils auf Gehalte oder Spielhonorare gestellt. Das letztere wurde allmählich die allgemeine Form. Den besseren Schauspielern wurde noch eine Benefizvorstellung jährlich gewährt. Bei dieser wurde von der Einnahme eine bestimmte Summe für die Besitzer des Hauses in Abzug gebracht. Um 1800 betrug diese letztere 140—160 £. Sie wurde bisweilen den Darstellern erlassen, so z. B. Cook 1801, der £ 560 damals einnahm. Betterton brachte es nicht über 5 £ per Woche. Sein Benefiz von 1708 trug an der Casse nur 76 £ ein. Die ihm gemachten Geschenke aber beliefen sich auf noch 450 £. Im Jahre 1732 finde ich folgende Gagen angegeben: Cibber und seine Frau 5 £ per Abend, Mills mit seiner Frau 3 £, dabei waren ihnen 200 Vorstellungen jährlich garantirt, Johnson und Miller jeder 5 £, Harper und Griffin 4 £ jeder, Shepherd 3 £. Zu dieser Zeit wurde der sechste Antheil am Patente von Drurylane mit 1500 £ bezahlt. Garricks Honorar betrug lange 600 £ jährlich, später schätzte man sein jährliches Londoner Schauspielereinkommen auf 1000 £. Nicht weniger betrug es bei Quin. Mrs. Cibber nahm in ihrer glänzendsten Zeit für 60 Abende 600 £ ein. Die beiden Barry's brachten es zusammen auf 1500 £. Sie nahmen aber einmal in Irland für 16 Vorstellungen 1100 £ ein. Der Wunsch Mrs. Siddons ging auf den Erwerb von 10,000 £, um sich dann auf ein kleines Landgut zurückziehen zu können; ihr zweites Londoner Benefiz brachte ihr aber allein 700 £, ein Sommerausflug nach Irland 1000 £ ein, so daß bereits 1786 die ersehnte Summe erreicht war. Sie zog aber jetzt den Aufenthalt in London vor und blieb noch bis 1812 auf der Bühne.

Die Theaterstunden waren auch wesentlich andre geworden. Während man zu Dryden's Zeit noch um 3 Uhr die Schauspiele eröffnete, war schon nach dem ersten Viertel des Jahrhunderts 6 Uhr

die gewöhnliche Theaterstunde. Der Mittagsvorstellungen Foote's ist schon gedacht worden. Ausnahmsweise kamen aber auch viel spätere Theatervorstellungen vor. So finde ich am 18. Juni 1717 eine Vorstellung angekündigt, welche auf ausdrücklichen Wunsch verschiedener Damen von Stande wegen des heißen Wetters erst um 9 Uhr beginnen sollte.

Die Kritik wurde damals von den Zuschauern selbst noch sehr streng ausgeübt, wenn auch nicht immer gerecht. Für den literarischen Ruf der Theaterdichter waren jedoch die Urtheile der literarischen Caffehäuser, später der literarischen Clubs um vieles entscheidender. Von jenen spielte bis Anfang des 18. Jahrhunderts Will's Caffeehaus an der Ecke von Bow- und Russelstreet die hervorragendste Rolle, wo Dryden das Orakel war und wo später auch Isaak Bickerstaff thronte, dessen wunderlicher Figur sich Steele zu seinem Tatler bemächtigt hat. Addison zog die schöngeistige Welt aber von hier nach Button's Caffeehause hinüber, das auf der andern Seite der Straße lag. Auch das Chapter-Caffeehaus, in dem sich Buchhändler und Verleger versammelten, mag hier erwähnt werden. Wichtiger ward aber noch der von Sam. Johnson in's Leben gerufene Club, der später seinen Namen erhielt und von welchem auch Garrick Mitglied wurde. — Die Flugschriften und Pamphlete, welche bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts eine so große publicistische Rolle gespielt, wurden von nun durch die Zeitungen in den Hintergrund gedrängt. Der sogen. moralischen Wochenschriften und ihrer Bedeutung für die Kritik des Theaters ist schon gedacht worden. Von den übrigen Zeitungen seien hier aber noch folgende erwähnt: Dayly Post und Dayly Courant (1702), London Post, Weekly Miscellany Grubstreet Journal und The Englishman (1715), The Postman (1724) aus dem später St. James' Chronicle entstand. London Dayly Post (1726), welche sich 1742 in den General Advertiser und 1752 in den Public Advertiser verwandelte, The Dramatic Censor, The public Ledger (um 1757), The Gazetteer, The morning chronicle (1769), Morning post (1772), St. James chronicle, Morning Herald (1780), Daily universal register (1785) aus dem sich 1788 die Times entwickelte. The evening mail 1790, The courier und The Sun (1792), The London Review und Morning advertiser (1794). Erwähnung verdienen endlich die vielen in diesem Zeitraum erschienenen Schriften über das Theater

und Drama, von denen außer den schon bei den biographischen Skizzen der Dichter und Schauspieler gedachten, hier noch die Namen folgender Platz finden mögen; Downes, Roscius Anglicanus (1789), Samuel Pepys Diary (1825), Wright, Historia Histrionica (1699), Langbaine, Account of the dramatic poets (1691), Mist's Journal; Curll, History of the stage (1741); Whincop, A complete list of all the dramatic poets and of all the English plays (1747); Churchill, Rosciad, eine Satire auf die Schauspieler; The theatrical examiner (1770), Davies, Miscellanies; Victor, History of the London and Dublin stage 3 v. 1750—71 von Oulton 1796 fortgesetzt; Roß, Theatrical biography (1772); Baker, Biographia dramatica 2 v. (1782); Wilkinson, Memoirs of my life (1790) und Wandering patentee or a history of the Yorkshire theatre (1795); Jackson, history of the Scottish stage (1793).

Das Drama im neunzehnten Jahrhundert.

Entwicklung einer neuen nationalen Dichtung. — Einflüsse darauf. — Die Schule Walter Scotts, die Seeschule und Byron. — Joanna Baillie. — Melodramen Ausstattungs- und Pferdestücke. — John Tobin; Hooke; Poole; Kenney und Fawcett. — Coleridge; Southey; Shelley. — Hart Milman. — Sheridan Knowles. — Maturin; Sheil. — Byron. — Robinson Planché. — Walter Procter. — Ms Mitford. — Buckstone; Douglas Jerrold. — Frances Anna Kemble. — Stirling Coyne. — Lytton Bulwer. — Browning und Elizabeth Barret; Bailey. — Talfourd. — Boucicault; Tom Taylor; Palgrave Sympson. — Reade; Marston. — Leigh Hunt. — Einführung der Theaterfreiheit; Ueberhandnahme des französischen Geschmacks. — Richard; Tennyson; Robertson. — Gilbert; James Byron.

Das unter den letzten Stuarts gesunkene Nationalgefühl der Engländer war im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich wieder erstarkt. Doch zeigen sich davon die Wirkungen in der Literatur lange nur sehr vereinzelt. Sie treten entschiedener in der Lyrik und Epik, als im Drama hervor, in dem der französische Einfluß gerade jetzt ganz herrschend wurde. Auch sahen wir, das weder das sentimental-moralisirende Lustspiel Steele's und Cibbers, noch das criminalistisch-lehrhafte Drama Lillo's hier zunächst eine größere Nachfolge

hatten, so daß der Einfluß beider in Frankreich und durch dieses in Deutschland, ja selbst in Italien fast ein stärkerer war. Das sentimentale Lustspiel, das bürgerliche Rührstück kam besonders in Frankreich früher als in England zu weiterer Ausbildung, obschon von hier die Anregungen dazu mit ausgingen. Anders im Romane, der eine nationale Entwicklung nach zwei verschiedenen Richtungen hin nahm, nach der Seite des Empfindsamen und nach der Seite des Humors und der Satire. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewann das sentimentale Drama auch in England eine Bedeutung, aber zunächst nur, weil man von Frankreich jetzt aufs Neue dazu angeregt wurde.

Inzwischen hatte man im Lustpiel trotz dieses fremden Einflusses eine gewisse Selbständigkeit gewahrt. Hier hatte man zugleich noch immer das eigene Leben, die eigenen Sitten, Thorheiten, Einseitigkeiten und Laster in Betracht gezogen. Die englischen Nachahmungen sahen daher fast durchgehend wesentlich anders, als ihre französischen Vorbilder aus. Nicht so in der Tragödie.

Auch die Wiederaufnahme des altenglischen Dramas war eher ein Hinderniß für die Fortbildung einer nationalen Tragödie, als ein förderndes Mittel. Man ließ sich an diesen wiederentdeckten Schätzen genügen und vermißte den Mangel an Neuem nicht. Als das Bedürfniß danach sich aber doch endlich fühlbar machte und man des conventionellen academischen Dramas müde ward, wurden die Ritter-, Gespenster- und Räuberdramen des deutschen Theaters, wurden die Dramen der Sturm- und Drangperiode, wurden die Rührdramen Kotzebues die Vorbilder der Nachahmung. Holman's Red Croßknights, Scheridan's Pizzaro und Lewis Castle Spectre waren die epochemachendsten Dramen dieser veränderten Geschmacksrichtung im letzten Decennium des Jahrhunderts.

In Deutschland war dieser Sturm und Drang aber gerade zum Theil erst von England aus, durch Shakespeare, erregt worden. Es waren die Geburtswehen einer großen nationalen Dichtung, zu welcher sein Geist hier die Keime gelegt. Was er damals in dem Mutterlande nicht vermochte, gelang bei dem stammverwandten Volke der Deutschen. Nicht daß er dort auf die Entwicklung einer neuen nationalen Dichtung ohne allen Einfluß geblieben wäre. Aber wie sich diese hier auf einem anderen Gebiete als auf dem des Dramas voll-

zog, ging sie zunächst auch von anderen Erscheinungen aus. Das Drama wurde nun einmal in dem Lande der strengen kirchlichen Observanz und der traditionellen Vorurtheile trotz der Verehrung Shakespeare's in einem zu zweideutigen Lichte gesehen, als daß seine Entwicklung eine Angelegenheit von wahrhaft nationaler Bedeutung hätte werden können. In England ging die Entwicklung der nationalen Dichtung von der Wiedererweckung des alten Volksliedes, des Nationalgesangs aus. Allan Ramsay, den wir schon als Erbauer des ersten Theaters in Schottland kennen lernten, scheint auch der erste gewesen zu sein, welcher sich um die Wiederaufnahme des alten Nationalgesangs verdient gemacht hat. Er begann als Perückenmacher, wurde dann Buchhändler, als welcher er die Circulating libraries in Schottland begründete und gab zwei Sammlungen schottischer Volkslieder The tea table miscellany (4 Bde. 1724) und The evergreen (1725) heraus.*) Er und Robert Fergusson (1751—74), der ebenfalls Lieder im schottischen Dialekte geschrieben hat, von denen 1773 eine Sammlung erschien, haben hauptsächlich auf den großen Volksdichter des neuen Englands, auf den Schotten Robert Burns (1759 — 1796), eingewirkt, dessen, den besten alten Ueberlieferungen ebenbürtige, unmittelbar aus den ländlichen Verhältnissen seiner Heimath und seines individuellen Lebens heraus gedichteten Lieder, nächst den etwas früher von dem Engländer Percy (1728 — 1811) herausgegebenen Reliques of ancient English poetry eine das Nationalgefühl mächtig erregende Wirkung ausübten und als die hauptsächlichste Quelle zu betrachten sind, aus der sich die neue nationale Dichtung der Engländer entwickelt hat. Es war jedoch nicht die einzige, auch die Dichtungen Youngs und Cowpers, sowie die aesthetischen Schriften Burke's und seiner Nachfolger, insbesondere Home's, trugen mit dazu bei. Sie alle drängten zu einem Bruche dort mit dem französischen Academismus, hier mit der Nützlichkeitsphilosophie des 18. Jahrhunderts. Burke wies insbesondere darauf hin, daß das Schöne und Erhabene einen höheren Ursprung haben müsse, als diese behaupte. Er stellte der von der Revolution bedrohten Gegenwart

*) Er dichtete auch selbst Lieder, sowie Idyllen. Sie erschienen mit seinen dramatischen Versuchen nebst einer biographischen Skizze von Chalmers 1800 in 2 Bdn. in London.

das Mittelalter und seine Institutionen im herrlichsten, glänzendsten Licht gegenüber. Und in der That, wenn es gelang, die Dichtung ganz von den unmittelbaren Beziehungen zur Wirklichkeit loszulösen, so blieb auch nichts anders übrig, als ihr eine Richtung auf Vergangenheit oder Zukunft zu geben. Auch schlug die wiedererwachende nationale Poesie zunächst diese einander entgegengesetzten Richtungen ein. Jene, von Walter Scott ausgehend und vornehmlich von Percy und Burns, wohl auch von Shakespeare und der deutschen Dichtung beeinflußt — Scott's erste poetischen Versuche bestehen aus Uebersetzungen Bürger'scher Balladen und des Goethe'schen Götz — ist von überwiegend historischen, dabei epischen und objectiven Charakter. Sie beruht auf sorgfältigem Studium der Natur und des historischen Kostüms. Diese, von Wordsworth ausgehend, mit dem Namen der Seeschule bezeichnet, und hauptsächlich von der deutschen Philosophie, sowie von Young und Cowper beeinflußt, — hat doch einer ihrer Anhänger, Southey, eine Ausgabe des letzteren veranstaltet und eine Biographie desselben geschrieben — zeigt, sich dem Drange der Empfindung und dem Fluge der Phantasie rücksichtslos überlassend, dagegen einen überwiegend lyrischen, spiritualistischen und subjectiven Charakter.

Byron stand zwischen beiden Richtungen. Er hat bei einzelnen seiner Dichtungen, wie Walter Scott, den Blick auf die Vergangenheit, bei andern, selbst noch bei solchen, deren Stoff dem Anfang der menschlichen Dinge entnommen ist, ganz auf die Zukunft gerichtet Man verliert aber bei ihm fast nie das Gefühl, daß er selbst in der Gegenwart steht und aus einzelnen seiner Werke tritt er mit seinen Beziehungen zu dieser, sogar in störender, wenn auch immer geistvoller Weise heraus. Die Richtung auf die Zukunft überwiegt aber bei ihm. Er tritt hierdurch der Seeschule, jedes ihrer Mitglieder weit überragend, näher als Walter Scott. Es ist unrichtig, ihn zu dessen Schule zu rechnen, da er vielmehr in einem gewissen Gegensatz zu ihm steht, es ist aber auch nicht zutreffend, diesen Gegensatz in der romantischen Natur Walter Scotts zu suchen. Byron und die Seeschule sind kaum minder romantisch, sie sind es nur in einer wesentlich anderen Weise. Was Walter Scott in die Vergangenheit, was Byron und die Seeschule in die Zukunft treibt, ist derselbe nur anders gerichtete romantische Zug in die Ferne, der freilich dort einen

anderen Charakter wie hier hat, bei Walter Scott eine bestimmte Grenze, ganz bestimmte reale Gegenstände findet, bei Byron sich dagegen nicht selten, um die Räthsel des Lebens zu lösen, in das Unendliche und Unfaßbare verliert. Byron ist mehr phantastisch, als romantisch zu nennen, aber seine Phantastik selbst ist romantisch, wie ja diese dem Alten völlig abgekehrte Romantik durchaus neu und modern ist. Er hat darum auf den Geist der kommenden Zeit und der sich aus ihr entwickelnden Dichtung einen ungleich größeren Einfluß gehabt, als Walter Scott, was in noch stärkerem Maße der Fall gewesen sein würde, wenn er in England von der Aristokratie und der Kirche nicht lange Zeit als eine Art Popanz behandelt worden wäre. Er ist der Begründer des Weltschmerzes und des modernen Pessimismus in der Poesie. Was aber bei ihm die unmittelbare Aeußerung einer starken Natur und Empfindung war, wurde bei seinen Nachfolgern meist zur schwächlichen Anempfindung, mit welcher die Eitelkeit ein kokettes und gefährliches Spiel trieb. Die Natur Byrons, so stark und schön sie in ihrer ursprünglichen Anlage war, ist zerrissen und krank und sein Weltschmerz und sein Pessimismus ist nicht nur aus seiner Natur, sondern auch aus dieser Zerrissenheit und Krankheit derselben entsprungen. Aber es war doch immer die Krankheit **seiner** Natur, während in seinen Nachfolgern nur die fremde Krankheit weiter fortwirkte. Byron's Bedeutung als Dichter lag einerseits darin, daß er mit vollster Entschiedenheit mit dem Conventionalismus der Gesellschaft brach und die sich darunter verbergende Heuchelei, den engherzigen Egoismus in seiner vollen Blöße ans Licht zog, andererseits aber auch in einem tiefen Mitgefühl für die Menschheit und einem ebenso tiefen Schönheitsbedürfniß.

Für die Geschichte des englischen Dramas fällt der Gegensatz der hier in Betracht gezogenen beiden Schulen kaum ins Gewicht, da sich die eigentliche Schule Walter Scotts fast gar nicht auf dem Gebiete des Dramas bethätigt hat, Byron und die Seeschule aber schon wegen des Mangels an concreter Gestaltungskraft auf dem Theater nicht Fuß fassen konnten. **Walter Scott's** Versuche im Drama würden ohne seine übrige Bedeutung völlig vergessen sein. Halidon Hill wird von ihm selbst nur als eine dramatische Skizze bezeichnet. Es ist wenig mehr als eine romantische Erzählung in dialogischer Form, durch welche ein heroïsches Pathos geht. In Auchendrane fühlt man

sich dagegen von einem wirklich tragischen Zuge ergriffen. Allein der Dichter entfaltet sich zu sehr in der behaglichen Breite der Detailschilderungen, es fehlt ihm an concentrirender Kraft, an Energie in der Entwicklung der Leidenschaften, an Individualisirung und Schärfe in der Zeichnung der Charaktere.

Joanna Baillie, die erste bedeutende Erscheinung, der wir im englischen Drama dieses Jahrhunderts begegnen, steht hierin zu ihm in dem entschiedensten Gegensatz. Obschon Walter Scott den lebendigsten Antheil an ihrer Dichtung nahm und sie zu ihm ein fast schwesterliches Verhältniß gewann, so kann sie schon deshalb weder seiner, noch der Byron'schen oder der Seeschule zugezählt werden, weil sie ihnen allen mit einem großen Theil ihrer Dichtungen vorausging und den darin eingeschlagenen Weg ganz selbständig ergriff. Einige von ihnen gehören sogar noch dem vorigen Jahrhunderte an, da sie bereits 1798 erschienen. Die Wirkung derselben fällt aber erst in den vorliegenden Zeitraum. Er darf nicht unterschätzt werden, da von diesem ersten Bande bereits 1806 die fünfte Auflage erschien. Keiner der folgenden (1802 erschien ein zweiter, 1804 ein dritter und 1812 ein vierter Band, denen sich 1836 noch drei weitere anschlossen), hat aber, wie es scheint, eine gleiche Theilnahme gefunden. Auf die Bühne war der Einfluß gering. Von ihren vielen Dramen wurden nur zwei, die Tragödie Montfort (1800) und das Drama The family legend (1815) gegeben, dieses nur durch Einfluß Walter Scott's. Auch wurde ein drittes The election mit ihrer Bewilligung zu einer Oper benutzt. Schon der Titel, unter dem die ersten Bände ihrer Dramen erschienen: A series of plays, in which is attempted to delineate the stronger passions of the mind, deutet an, daß, obschon die Verfasserin das wahre Element der tragischen Handlung richtig erkannt hatte, sie bei ihren Conceptionen doch mehr von einem psychologisch-poetischen, als von einem wahrhaft dramatischen Interesse geleitet wurde. Man ist zwar zu weit gegangen, wenn man ihr vorgeworfen, in jedem ihrer Dramen immer nur eine Leidenschaft zur Entwicklung und Darstellung gebracht zu haben. Gewiß aber ist, daß sie hierauf ein zu einseitiges Gewicht gelegt hat, daß bei ihr der epische Theil des Dramas immer zu kurz gekommen ist, daß es ihren Stücken an dramatischer Spannung fehlt.

Joanna Baillie,*) die Tochter eines schottischen Geistlichen, wurde 1762 in Bothwell bei Glasgow geboren. 1783 übersiedelte sie mit ihrem Bruder nach London, der wie ihre berühmten Ohme John und William Hunter, Lehrer der Anatomie war. Hier und in Hamstead, wo sie ein Grundstück erwarb, verbrachte sie ihr ferneres Leben. Sie starb am 23. Februar 1851. Es ist wahrscheinlich, daß der intime Verkehr mit ihrem Bruder ihrem Geiste und ihrer Dichtung die besondere Richtung gab. Das altenglische Drama blieb dabei nicht ohne Einfluß. Sie vermied die direkte Nachahmung, bediente sich aber seiner Freiheiten. Auch hat man ihr hier und da eine alterthümelnde Sprache zum Vorwurf gemacht. Diese hat etwas strenges, ohne doch kalt zu sein. Sie gewinnt nicht selten einen energischen, männlichen Ausdruck, doch fehlt es daneben nicht an den Tönen zarter und zärtlicher Empfindung. Ihre Charaktere und Situationen vermeiden das Hergebrachte. Campbell in seinem Life of Mrs. Siddons meint, daß es ihr mehr um Darstellung der menschlichen Natur, als um scenische Wirkung zu thun war. Es habe ihr weniger daran gelegen, das Auge der Zuschauer zu blenden und im Sturm ihre Sinne gefangen zu nehmen, als sie durch Wahrheit zu überzeugen und sich durch diese ihr Herz zu gewinnen. Cunningham vergleicht sie mit Flaxman. Sie sei das in der Dichtung gewesen, was dieser seiner Zeit in der Sculptur war. Sie selbst aber faßt ihre Absicht in folgende Worte zusammen (Vorrede zum ersten Theil ihrer Dramen): „Let one simple trait of the human heart, one expression of passion genuine and true to nature stand forth alone in the boldness of reality, whilst the false and unnatural around it fades away on every side like the rising exhalation of the morning.“ Klingt bei aller Verschiedenheit in dem dramatischen Evangelium Victor Hugo's nicht doch etwas von diesen Worten noch nach?

De Montfort ist, wie The election, eine Tragödie des Hasses. Ein Duell, in welchem Razenvelt De Montfort das Leben schenkt, steigert dies Gefühl in letzterem zur unerträglichen Leidenschaft. Die Liebe Razenvelt's zu Montfort's Schwester beschwört vollends den tragischen Conflict herauf. Ein nochmaliger Zweikampf ist die nächste

*) 1851 erschienen ihre gesammelten Werke. 1806 eine deutsche Uebersetzung ihrer früheren Dramen. Amsterdam und Leipzig, 3 Bde.

Folge davon. De Montfort wird von seinem Gegner wieder entwaffnet und sinnt nun auf Rache. Er ermordet den Verhaßten, eine That, die jedoch in den Zwischenact fällt. Auch der Tod Montfort's wird nur berichtet. Der Mangel an Erfindung, an Spannung und das Unsympathische des Hauptcharakters treten offen zu Tage. Die Vorzüge liegen in der edlen, ausdrucksvollen Sprache und in der Entwicklung der beiden Hauptcharaktere. In The election wollte Mrs. Baillie offenbar ein Gegenstück zu dem vorigen Drama schaffen. Hier überwindet sich schließlich der Haß, indem Baltimore in dem verhaßten Freemann seinen Halbbruder erkennt. Der Family legend liegt eine alte Familientradition zu Grunde. Um eine Fehde zwischen den Campbells und den Macleans zum Austrag zu bringen, wird Helena, die Tochter Argyle's, des Hauptes der Campbell, dem Maclean vermählt, obschon sie bereits Sir Hubert liebt. Die Liebenden sind, um dem Blutvergießen ein Ende zu machen, auch einverstanden, ihr Glück zum Opfer zu bringen. Der Clan Macleans will aber von dieser Verbindung nichts wissen. Er fordert von diesem die Auslieferung seines Weibes. Maclean willigt mit Widerstreben darein und Helena wird auf einem nackten Felsen im Meer ausgesetzt, jedoch von Schiffern gerettet und von Sir Hubert in das Schloß ihres Vaters gebracht. Hier erscheint Maclean, von den übrigen Häuptern des Clans begleitet, um Helenas Tod zu melden, der angeblich auf natürlichem Wege, an einer Krankheit, erfolgt sein soll. Argyle giebt ihnen ein Fest, bei welchem Helena, zum Entsetzen Macleans plötzlich erscheint. Er wird jedoch mit seinem Gefolge unbehelligt aus dem Schlosse entlassen, dann aber ereilt ihn die Rache. Es entspinnt sich ein Kampf, in welchem Maclean mit den Seinen erliegt.

Walter Scott stellte besonders Count Basil, die Tragödie der Liebe, und Orra, die Tragödie der Furcht, sehr hoch. Jene gehört auch gewiß zu dem Besten, was Mrs. Baillie geschrieben. Basil, ein General Carl V., wird plötzlich von Liebe zu Vittoria, der Tochter des Herzogs von Mantua, erfaßt. Diese erwidert sie zwar, vermag es jedoch nicht über ihren Stolz, sich dazu zu bekennen. In dieser Lage erhält Basil den Befehl, mit seinen Truppen nach Pavia aufzubrechen, wo sich eine Schlacht vorbereitet. Vittoria hält ihn jedoch unter allerlei Vorwänden zurück. Basil kommt in Folge davon zu spät und verfällt einer entehrenden Strafe. Er tödtet sich und Vit-

toria bekennt nun ebenfalls zu spät ihr Gefühl, indem sie an des Gemordeten Leiche zusammenbricht. — Orra nähert sich dagegen schon in bedenklicher Weise den damals in Aufnahme gekommenen Schauerdramen. Es ist vielleicht das wirksamste der Stücke Mrs. Baillies, doch sind auch die grellsten melodramatischen Mittel dazu nicht verschmäht. Orra liebt einen armen Edelmann. Ihr Vater hat eine andere Heirath im Sinne und ist entschlossen ihren Widerstand auf jede Weise zu brechen. Er zieht Rudigern, den Bösewicht des Stücks, ins Vertrauen, der selbst unlautere Absichten auf Orra nährt. Dieser überredet ihn, seine Tochter in einem alten Schlosse des Schwarzwalds gefangen zu halten, bis sie den Wünschen des Vaters sich fügt. Hier geht die Sage, daß einer ihrer Vorfahren bei der Jagd einen Ritter im Walde ermordet habe, und dieser unbeerdigt geblieben sei, so daß dessen Geist an einem gewissen Tage im Schlosse umgehe, um ein Glied der Familie zu zwingen, seinen Körper in geweihter Erde zu bestatten. Rudigern hat diese Sage benützt, um das furchtsame Gemüth Orra's in Schrecken zu setzen und seinen und ihres Vaters Absichten gefügig zu machen. Es wird aber auch von Theobald, ihren Geliebten, benützt, um sie zu befreien. Dieser schreibt ihr, daß er in der Gestalt des Geistes zu ihrer Rettung erscheinen werde. Der Brief fällt jedoch in Rudigern's Hand und wird unterschlagen. Orra glaubt den von ihr gefürchteten Geist nun wirklich zu sehen und sinkt mit einem Aufschrei zusammen. Wieder zum Leben erwacht, findet Theobald in ihr eine Irrsinnige. Er will Rache an Rudigern nehmen, sie fallen jedoch beide im Kampf. — Mrs. Baillie wollte in diesem Falle die Gespensterfurcht und ihre gefährlichen Wirkungen in ihrem ganzen Verlaufe zur Darstellung bringen. — Dies wird genügen, um erkennen zu lassen daß, welches auch immer die Vorzüge der Werke Mrs. Baillie's sein möchten, sie als dramatische Dichterin doch zu ihrer Zeit weit überschätzt worden ist.

Jedenfalls aber war sie bis zum Jahre 1812 die einzige Kraft von Bedeutung und von ernsterem Streben, welche auf dem Gebiete des Dramas hervortrat. Die Bühne wurde, soweit sie sich nicht mit dem alten Repertoire begnügte, ganz von Schriftstellern in Besitz genommen, welche fast nur dem Interesse der Schauspieler oder der Bühnenleiter in gefügiger Weise dienten. Von ihnen ist Lewis der talentvollste. Gleichwohl trug gerade er am meisten zur Verschlechterung

des Geschmacks bei, da er nicht nur, wie wir schon wissen, einer der ersten war, welche das deutsche Gespenster- und Räuberdrama auf die englische Bühne verpflanzten, sondern auch einer der ersten, Nachbildungen des französischen Melodramas, sowie eine Art von Ausstattungsstücken in Aufnahme brachte, bei denen vierfüßige Künstler ein neues Anziehungsmittel bildeten. 1805 brachte er Rugantino, den Zschokke'schen Abällino, 1809 Venoni nach Les victimes cloitrées und 1811 Timour, the tartar zur Aufführung, in welchem ein ganzes Rudel von Pferden auf der Bühne erschien. Daneben übte Kotzebue noch fort seinen Einfluß aus und nur ganz vereinzelt trat auch ein Stück von Schiller, Cabale und Liebe, unter dem Titel The harper's daughter von Lewis (1801) dazwischen mit auf. Erst 1819 (14. Dec. C. G.) folgte dessen Maria Stuart. Shakespeare blieb zwar noch immer in Kraft, mußte sich aber den Kemble'schen Bearbeitungen fügen. Im Melodrama schlossen sich Lewis besonders noch Hooke, Reynolds, Pocock und Soane, in den genannten Ausstattungsstücken außer den beiden letzteren Fawcett und Ch. Dibdin noch an. Dem Director Harris von Coventgarden gebührt das nicht beneidenswerthe Verdienst, zuerst auf den Gedanken gekommen zu sein, den Circus auf die Bühne zu übertragen. Der Colman'sche Blue beard, der 1798 bei seinem ersten Erscheinen nur wenig Anziehungskraft ausgeübt hatte, war das erste Stück, in welchem, bei seiner Wiederaufnahme 1810, mit ungeheurem Erfolg Pferde auf der Bühne erschienen. Er bewirkte jetzt 44 volle Häuser hintereinander; Pferdestücke kamen von nun an in Aufnahme. Sie wurden, schamlos genug, sogar als solche geradezu angekündigt (in dem Titel Qnadrupeds with old scenes and new animals (über 50 Vorstellungen) und Quadrupeds of Quedlinburgh or the robbers of Weimar). Es fehlte natürlich auch nicht an einer Parodie: Quadrupeds or the manager's last kick (1812). Dies half aber nichts. Nur kurze Zeit später brachte Harris sogar einen Elephanten auf die Bühne, 1814 erschien in dem, dem Französischen nachgebildeten The forest of Bondy der Hund des Aubry und 1815, in Pocock's John du Bart, ein Seegefecht.

Das Lustspiel neigte immer entschiedener zur Posse. Neben einigen noch fortwirkenden Dichtern des vorigen Jahrhunderts, wie Dibdin d. J., mit The school for prejudice, 1801, Colman d. J. mit The poor gentleman, 1802, und John Bull, seinem besten Stücke, 1805,

Reynolds, O'Keefe und Morton (1764—1838) mit Speed the plough (1800), School of reform (1805), Town and country (1807) und School for grown children (1826), traten um diese Zeit noch Tobin, Hooke, Poole und Kenney hinzu.

John Tobin, 1770 zu Salisbury geboren, hatte zwar schon 1795 das Lustspiel The faro table geschrieben, dasselbe wurde aber erst 1816 in einer Ueberarbeitung unter dem Titel The guardians gegeben. Großen Erfolg hatte 1805 sein Lustspiel The honey moon nach der Idee einer Oper von Lindley (1797), sowie The curfew (1807), und The school for authors (1808). Hooke, der außer Lustspielen auch Melodramen und komische Opern schrieb, machte Glück mit seinen Farcen Killing no murder (1809) und Darkness visible (1811.) John Poole travestirte Hamlet (1811) und Romeo and Juliet (1812) und errang mit den Farcen The hole in the wall (1813) und Who is who? (1815), besonders aber später mit Paul Pry (1825) außergewöhnlichen Beifall. Er schrieb auch eine Menge anderer humoristischer Werke, von denen Pellington and Pellingtonians eine anerkennende Aufnahme fanden. James Kenney schrieb zwischen 1804 bis 1817 eine größere Zahl meist unbedeutender, aber gefälliger Stücke. Auch John Fawcett machte sich damals mit seinen Pantomimen Obi (1800), La Perouse (1801) und The enchanted island (1804) beliebt.

Im Jahre 1812 betrat Samuel Taylor Coleridge*) (geb. 20. Okt. 1772 zu Ottery St. Mary in Devonshire, gest. 25. Juli 1834 zu Highgate) ein Verehrer Goethe's, Schillers und Tieck's, Anhänger der Seeschule und Freund Robert Southey's, mit dem Drama Remorse die Bühne. Er hatte schon 1794 ein Drama The fall of Robespierre gedichtet, was aber nur ein dialogisirter geschichtlicher Auszug zu nennen ist. 1818 folgte noch das von Shakespeare's Wintermärchen beeinflußte Drama Zapoyla. Es fehlt diesen Dichtungen nicht an Schönheiten, aber sie sind fast nur allgemein poetischer Art. Der Flug seiner Phantasie reißt wohl den Hörer oft mit sich fort und der Reichthum und Glanz seiner Schilderungen und Bilder hat etwas Bestechendes und Blendendes. Es fehlt ihm jedoch an wirk-

*) Poetical and dramatic works 1847. 3 v. Er gab auch Lectures on Shakespeare heraus, die Aufsehen erregten.

licher dramaturgischer Gestaltungskraft, an Klarheit der Anordnung, Wahrheit und Stärke der Motivirung. In Remorse lieben zwei Brüder, Alvar und Ordonio, dasselbe Mädchen, Teresa. Ordonio hat Isidor gedungen, Alvar zu morden, doch wird dieser verschont, unter dem Versprechen, außer Landes zu gehen. Alvar kehrt aber in der Maske eines Mohren zurück und läßt ein Bild sehen, welches seine Ermordung behandelt. Ordonio schließt daraus, daß Alvar noch immer am Leben ist. Er läßt diesen verhaften und Isidor tödten. Die Gattin des letzteren erregt einen Aufstand. Sie dringt in Alvars Gefängniß, der seinem Bruder eben ins Gewissen redet und ersticht diesen der im Sterben Alvars Vergebung erfleht. Die Schwäche der Motivirung läßt sich schon aus diesem kurzen Berichte erkennen.

Auch der Coleridge befreundete und geistesverwandte Robert Southey (geboren 12. August 1774 zu Bristol, gestorben 21. März 1843) versuchte sich als dramatischer Dichter, ohne jedoch mit nur einem seiner Werke auf der Bühne erscheinen zu können. Von seinem Drama Wat Tyler, welches 1817 in zweiter Auflage erschien, urtheilte Byron sehr hart. „Es ist etwas zugleich lächerliches und lästerliches in diesem anmaßlichen Schreiben von allerlei Werken, zu denen er sich nur niedersetzt, um Tadel und Verderben über seine Mitmenschen zu bringen, von Wat Tyler der Apotheose Georg II. an bis zur Elegie auf Martin, den Königsmörder, die alle in seinem Schreibpult durcheinander geworfen liegen." Sicher schrieb Southey zu viel, da man seine Schriften auf 109 Bände schätzt. 1812 war er zum Hofpoeten ernannt worden.*)

Wichtiger ist hier der ebenfalls der Seeschule angehörende Percy Bylshe Shelley**), geboren 4. Aug. 1792 zu Fieldplace im Sussex, gestorben am 8. Juli 1822 auf einer Spazierfahrt im Meere, in der Nähe von Pisa. Dieselben Vorzüge und Fehler, welche seine Dichtung überhaupt kennzeichnen: Schwung und Wärme der Empfindung, Glanz und Adel der Sprache, Mangel an Gestaltungskraft und das Spiel mit abstrakten Gedanken, zeigen sich auch in seinen dramatischen Ver-

*) Nach Rowe's Tode (1718) erhielt Eusden die Würde des Laureats, nach diesem (1730) Colley Cibber, hierauf (1757) Whitehead, 1785 Wharton, 1790 Pyn und 1812 Southey.

**) Works, von Forman herausgeg. 1876. 4 Bde. Uebersetzt v. Seybt 1844, theilweise von Strodtmann 1866. Die Cenci, von Adolphi (1837). Biographien von Medwin, 1847, und Middleton, 1858.

suchen, von denen keiner zur Aufführung kam. Der früheste ist das lyrische Drama Hellas. 1819 folgte sein bedeutendstes Werk dieser Art, die Tragödie Cenci, in welcher der schreckliche Stoff in der abstoßendsten Weise, zugleich aber mit poetischer Kraft behandelt ist. „Shelley — sagt Julian Schmidt — scheint die Absicht gehabt zu haben, die Zeit, in der eine solche That (der Vater thut seiner Tochter Gewalt an und diese ermordet den Vater dafür) möglich war, als eine Totalität des unsittlichen Wesens darzustellen." In der That scheint Shelley die Motive kaum gräßlich genug wählen gekonnt zu haben. Der Vater, ein Unhold, der nur noch in Greueln Genuß findet, wird nicht durch unnatürliche Wollust, sondern durch das noch unnatürlichere Gelüste geleitet, die Tochter der Schande preiszugeben. Vielleicht wählte der Dichter den Hintergrund aber auch deshalb so schwarz, um die vatermörderische Tochter um so glänzender, rührender davon abzuheben. Aus diesem Grunde schrickt sie wohl auch vor dem Selbstmord zurück. Schmidt hat hierin einen Widerspruch finden wollen. Es erschien ihm unmöglich, daß das Gewissen, welches dem Selbstmord gegenüber so empfindlich gewesen sein sollte, bei dem Vatermord völlig geschwiegen habe. Allein zu diesem Morde wurde sie, nach des Dichters Meinung, durch die in ihr empörte Natur aufgefordert. Sie sah darin eine ihr vom Schicksal auferlegte Pflicht, der sie sich eben durch den Selbstmord entziehen wollte. Eher steht es mit diesem, nur durch die Exaltation des Geistes erklärbaren Wahne in Widerspruch, daß sie ihre That beharrlich vor dem Richter verleugnet. Ein drittes Stück Shelley's, Prometheus unbound, erschien in demselben Jahre. Auch Uebertragungen aus Calderon und aus Faust besitzt man von ihm.

Einer wesentlich anderen Richtung gehören die Dramen des Historikers und Dichters Hart Milman*) (geb. 10. Febr. 1791, gest. 24. Sept. 1868) an. Das erste: Fazio (die zweite Aufl. 1816, die fünfte 1818) ist eine talentvolle Arbeit im Geiste des älteren Dramas, obschon es derselben an Ursprünglichkeit des Ausdrucks, sowie an Folgerichtigkeit und Kraft der Motivirung fehlt. Die daran geknüpften Erwartungen, sollten aber leider nicht durch die späteren Versuche erfüllt werden. The fall of Jerusalem (1820), The martyr of Antiochia (1822) und Belshazzar (in demselben Jahre) bezeichneten keinen

*) Seine poetical and dramatic works erschienen London 1839. 3 Bde.

Fortschritt. Aus seinem letzten Drama Anna Boleyn trat noch überdies eine Absichtlichkeit hervor, die es um seine Wirkungen brachte. Fazio ist eine Art Eugen Aram, ein Alchymist, der nach dem Steine der Weisen sucht und der Versuchung nicht zu widerstehen vermag, einen reichen Geizhals zu morden, um sich seiner Schätze bemächtigen zu können. Seine Frau ist im Besitz des Geheimnisses und Eifersucht macht sie zur Verrätherin desselben. Die Reue folgt dieser That auf dem Fuße. Beide erliegen ihrem Schicksale, er dem Spruch der Gerechtigkeit, sie der Verzweiflung der wieder zur Besinnung kommenden Liebe. Das Stück hatte einen großen Erfolg, der noch drei neue Ausgaben nöthig machte. Es wurde an drei verschiedenen Theatern gegeben, das erste Mal (1818) jedoch ohne Milman's Genehmigung.

Gleichzeitig trat noch ein anderer Dichter als Dramatiker auf, welcher besonders in der Tragödie als der im theatralischen und zugleich im dramatischen Sinne wirkungsvollste der ganzen Periode anzusehen sein dürfte: James Sheridan Knowles*) (am 12. Mai 1784 zu Cork geboren, am 30. November 1862 zu Torquay in Devonshire gestorben). Er widmete sich sowohl als Schauspieler, wie als Dichter der Bühne. Für beide brachte er kein außergewöhnliches Talent mit, aber er ersetzte die mangelnde Stärke der Ursprünglichkeit durch Fleiß und durch Ausdauer. Auch unterstützten sich bei ihm ausnahmsweise der Darsteller und der Dichter. Dieser trieb jenen zu einer tieferen Auffassung an, jener gab diesem die Richtung auf das Bühnengemäße, was ihn jedoch nur selten zur Oberflächlichkeit oder zur Uebertreibung und Effecthascherei verleitete. Es erklärt sich hieraus, warum seine Werke für die Bühne werthvoller waren, als die der meisten dieser Zeit angehörenden und auf höhere poetische Ziele gerichteten, mit ungleich größerem poetischen Talente und Geiste begabten Dichter. Sein Cajus Gracchus erschien bereits 1815 im Druck, gelangte aber erst 1823 zur Aufführung, nachdem der Dichter mit seinem Virginius (1820) schon einen großen Erfolg erzielt hatte. Ihnen folgte William Tell (1825), das Lustspiel The beggars daughter of Bethnal Greene (1828), Alfred the great (1831), The hunchback (1832), The wife

*) Seine Dramen erschienen zuerst gesammelt 1841. 3 Bde. Eine neue Ausgabe 1873. Von seinen Erzählungen und Skizzen erschien 1874 bereits die 25. Auflage.

of Mantua (1833), The daughter (1836), The love-chase und Woman's wit, sowie The maid of Mariendorpt (1838), Love (1839), John of Procida (1840), The old maid (1841), The rose of Aragon (1842), The secretary (1843). Knowles zeichnete sich sowohl im Trauerspiele wie im Lustspiele aus; doch wird er im letzteren von einzelnen seiner Zeitgenossen, wie z. B. von Jerrold an Humor, Witz und Lebensbeobachtung übertroffen. Die meisten seiner Stücke haben zu complicirte und verworrene Voraussetzungen, auch erregen sie zum Theil eine Spannung, die mit der dramatischen nichts zu thun hat. Seine Vorzüge liegen in der Wahrheit der Empfindung und in der Natürlichkeit des Ausdrucks. Er besaß die Kunst den Zuschauer ganz in die Situation seiner Charaktere zu versetzen. Seine Stärke liegt auf dem Gebiete des Familienlebens und in der Darstellung der aus ihm entspringenden Gefühle, Leidenschaften und Conflicte. Den größten Erfolg erreichte er mit seinem Hunchback, doch auch sein Virginius, William Tell, The beggar's daughter, The wife of Mantua, The rose of Aragon und The love-chase wurden sehr hoch geschätzt. Hazzlitt, der Knowles allerdings befreundet war, nannte seinen Virginius die im dramatischen Sinne beste Tragödie seiner Zeit. Macready zeichnete sich in der Titelrolle aus, Miß Fanny Kemble als Julie im Hundhback, den Sheridan selber gespielt.

Auch das Erscheinen von Charles Robert Maturin als dramatischer Dichter fällt in diese Zeit. Er war 1782 zu Dublin geboren und zum Geistlichen erzogen worden, wendete sich aber unter dem Einflusse der Dichtung Byrons zur Schriftstellerei. Seine Dichtungen leiden an dem Hange zur Uebertreibung. Sie gehen mehr auf die Erregung der Sinnlichkeit und Befriedigung der Einbildungskraft, als auf die Erhebung des Herzens und Geistes aus. Sein erstes Drama Bertram or the castle of Aldobrand (1816) machte indeß großes Aufsehen. Sowohl Scott wie Byron stellte es hoch. Coleridge und Talfourd dagegen verurtheilten es und gewiß mit größerem Recht, da es im Ganzen doch nur ein mit Geist und Talent geschriebenes Effectstück im verwilderten romantischen Bühnengeschmack der Zeit ist. Es folgten Ivan und Manuel (1817), aber ohne Erfolg. Letzteres wurde selbst von dem ihm gewogenen Byron als das absurd work of a clever man abgelehnt. In seinen letzten Drama Fredolpho

(1819) hat sich der Dichter aber völlig seinem Hange zum Maßlosen und Schreckenerregenden überlassen.

Auch der als Parlamentsredner und Agitator bekannte Richard Sheil, geb. 1793 zu Dublin, gest. 1854 zu Florenz, hatte vorübergehend sich einiger größerer Bühnenerfolge zu erfreuen. Er eröffnete die Reihe seiner Dramen mit Adelaide (1816), der 1817 The apostate und 1818 Evadne folgten. Sie zeichnen sich durch den rhetorischen Glanz der Sprache und durch rhythmischen Schwung aus, verrathen aber nirgend ein besonderes Talent für das Dramatische. Nur dem Spiele von Ms. O' Neil, die sich für ihn interessirte und besonders als Evadne vorzüglich war, hatte er jene Erfolge zu danken.

Inzwischen hatte sich auch der größte englische Dichter des ganzen Jahrhunderts dem Drama noch zugewendet. Lord George Noel Gordon Byron*) am 22. Jan. 1788 zu London geboren, durch seine Mutter dem schottischen Königshause verwandt, wurde durch die Verschwendung des Vaters, der seine stolze leidenschaftliche Gattin in dieser Bedrängniß verließ, mit dieser zeitweilig in eine gedrückte Lage gebracht. Es war der erste Widerspruch seines Lebens. Ein zweiter erwuchs ihm aus der Liebe und Heftigkeit, ja Härte der Mutter, die sich mit ihm nach Aberdeen zurückgezogen hatte, das schwächliche Kind anfangs streng überwachte und durch ihre Aengstlichkeit verzärtelte, dann aber dem Andringen der Aerzte nachgebend, es zur Stärkung seiner Gesundheit in die Hochlande schickte, wo nun der Knabe in verhältnißmäßig großer Freiheit den Einwirkungen einer wildromantischen Natur überlassen war. Hier wurde der Grund zu der sich über alle gesellschaftlichen Conventionen hinwegsetzenden und sie verspottenden Ungebundenheit seines Geistes, zu den phantastisch romantischen Hängen desselben gelegt, hier der poetische Sinn des Knaben geweckt und entwickelt, der plötzlich durch den Tod des Stammoberhaupts der Familie, mit nur erst 10 Jahren, zur Lordschaft berufen ward. Doch kostete dieser Glückswechsel ihm zunächst seine bisherige Freiheit. Er wurde

---

*) Thomas Moore, Letters and journal of Lord Byron. — Macauley, critical essays. — Taine a. a. O. III. — Trelawney, Recollection of Byron, 1858. — Treitschke, Historische und politische Aufsätze 1867. — Elze, Lord Byron 1870. — Byron, poetical works 1815. Dieselben von Moore mit einer biographischen Skizze und kritischen Anmerkungen 1832. — Deutsche Uebersetzung von Adrian 1830, Ortlepp, 1839; A. Böttger, 1839; Neidhart 1865 und Gildemeister 1864 u. 1867

den Händen eines Erziehers übergeben und mußte sich dem Zwang der Schule von Harrow, sowie später von Trinity College zu Cambridge unterwerfen. Mit 19 Jahren zog er sich auf seinen Stammsitz, Schloß Newstrand Abbey zu Nottingham, zurück, wo er seinen poetischen Neigungen lebte und sich den Excentricitäten seiner Natur überließ. Schon vorher hatte er seine ersten Gedichte, Hours of idleness (1806), edirt. Eine verurtheilende Kritik Broughams rief seinen satirischen Geist ins Feld. Er antwortete mit dem Spottgedicht English bards and Scottish reviews, 1809. Mündig geworden ging er nach London, wo er, eine unglückliche Liebe zu ersticken, sich in den Strudel der Ausschweifung warf. Von einer Reise, die er nach Portugal, Spanien, Griechenland und Kleinasien unternommen, brachte er die seinen Ruf begründenden Dichtungen, The bride of Abydos, The Corsair, Laura und die ersten Gesänge von Child Harold, heim. 1815 schloß er die für ihn so verhängnißvolle Ehe mit Isabella Milbank, welche bereits nach einem Jahre zu einem, großen gesellschaftlichen Scandal erregenden Bruche führte. Es war in demselben Jahre, in dem er in die Direction des Drurylanetheaters trat. Allein die Pläne die er etwa hieran geknüpft haben mochte, wurden bald durch die feindselige Haltung unterbrochen, welche die vornehme Gesellschaft Londons nach der Flucht seiner Gattin und der darauf erfolgenden Scheidung gegen ihn annahm, und ihn 1816 sogar sein Vaterland zu verlassen nöthigte, diesmal mit dem Entschlusse, sich für immer von ihm zu trennen. Manfred, sein erstes dramatisches Gedicht, welches er 1817 am Genfer See schrieb, spiegelt die tiefe Vereinsamung wieder, die Zerfallenheit mit der Welt, und den Druck eines tiefen Schuldgefühles unter denen damals seine Seele litt, wenn es im Uebrigen auch keine näheren Beziehungen zu des Dichters Leben enthalten sollte. Manfred ist eigentlich blos eine dramatische Phantasie. Der Dichter wählte wohl nur die dramatische Form, weil er es hier ausschließlich mit inneren Zuständen zu thun hatte, und sich mit der Schilderung des äußeren epischen Details nicht aufhalten wollte. Ein Drama ist diese Dichtung schon deshalb nicht, weil es darin an der Persönlichkeit eines Gegenspielers fehlt. Dieser ist hier die Welt und das Schicksal. Man hat dieser Dichtung den Vorwurf gemacht, daß sie aus lauter Monologen bestände, aber grade das, was ihre dramatische Schwäche beweist, bildet zugleich die Stärke derselben; es ist das, was ihr ihre Eigen-

thümlichkeit giebt und durch welches die Ideen nnd der Zustand, den er darstellen wollte, in so ergreifender Weise zur Erscheinung kommt. An individualisirender Gestaltungskraft, an eigentlicher Charakteristik fehlt es dabei aber fast ganz. Die auftretenden Personen sind nur Abstraktionen wirklicher Individualitäten, selbst Manfred tritt uns mehr wie ein noch der bestimmteren Gestaltung bedürfendes Phantasiebild, als eine mit sicherer Hand ergriffene und fest vor uns hingestellte reale Existenz entgegen. Aber es geht ein großer, geheimnißvoller poetischer Zug durch das Ganze, dem durchgehend der Stempel der Weihe aufgedrückt ist. Der Weltschmerz des Dichters hat hier den ersten großen und ergreifenden Ausdruck gewonnen. — Goethe hat in Manfred einen Einfluß seines Faust zu bemerken geglaubt; ich denke mit Recht. Er kehrt auch noch in andern seiner Dichtungen wieder. Julian Schmidt sieht darin mehr eine Einwirkung von Chateaubriand's René, dem er an Eintönigkeit gleich komme. Treitschke nimmt an Byron überhaupt drei verschiedene Richtungen der Literatur wahr, an denen er sich nach einander betheiligt habe. Nach ihm participirte derselbe noch an der ästhetischen Theorie Pope's, in der er herangebildet worden sei, sowie an der Romantik, die durch Walter Scott und die Seeschule vertreten war. Er selbst aber habe endlich eine eigne neue Richtung eingeschlagen, indem er das Element der schrankenlos übermüthigen Subjectivität in die Poesie einführte. Gewiß bewegt sich der Geist des Dichters nach diesen drei Richtungen hin, doch nicht in dem Sinne, als ob sich die eine nach und aus der andren entwickelt und dann von dieser befreit habe. Der Entwicklungsgang seines Dramas würde dem wenigstens widersprechen. Sein Manfred weiß fast nichts von den Regeln Boileau's, die Pope vertrat. Doch auch in seinem nächsten Drama, Marino Faliero, ist die Einheit des Orts noch so wenig gewahrt, daß der letzte Act vier Verwandlungen zeigt. Erst in seinem Sardanapal tritt Byron plötzlich für jene Regeln ein. „Der Dichter — heißt es im Vorwort zu diesem Drama — hat die Aristotelischen Regeln in ihre Rechte einzusetzen gesucht, da ihm nichts einleuchtender war, als daß es bei deren Umgehung wohl eine Poesie, doch keine dramatische geben kann. Er weiß, daß diese Ansicht in der heutigen Literatur seines Vaterlands keinen Beifall findet, doch huldigt er dabei nicht seiner eignen Meinung, sondern Grundsätzen, die noch vor kurzem in der ganzen Welt als Gesetz galten." Mit

dieser Anschauung, die er in seinen späteren Dramen und zwar nicht nur in den Mysterien, sondern noch mehr in Werner wieder aufgegeben hat, hängt es wohl auch zusammen, daß er, der des Humors, Witzes und der Satire so mächtig war, diese gleichwohl von seinen tragischen Dichtungen ganz ausschloß.

v. Treitschke ist der Meinung, daß Byron Marino Faliero und I due Foscari, die er 1819 in Venedig und in Ravenna, wohin ihn die Liebe zu der schönen Gräfin Teresa Guiccioli zog, mit Sardanapalus und Cain gedichtet, nicht für England, sondern für die Italiener geschrieben habe. Dies ist aber kaum denkbar. Was hätten die Italiener mit diesen Tragödien in einer ihnen unbekannten Sprache wohl anfangen sollen? Auch spiegeln ja beide sein Verhältniß zur englischen Aristokratie in den Schicksalen hochbegabter Naturen ab, die wie er mit dem Undank zu kämpfen hatten, und in dem zweiten gewann noch die Sehnsucht nach dem ihn verbannenden Vaterlande einen ebenso energischen, wie rührenden Ausdruck. Beiden Stücken liegt eine bedeutende Handlung zu Grunde. Allein es ist dem Dichter nicht gelungen, dieselbe dramatisch und bühnenwirksam zu gestalten. Und doch war dies so dringend geboten, da der Gegenstand in dem ersten Falle etwas Abstoßendes — die Ehe eines jungen schönen Weibes mit einem am Rande des Grabes stehenden Greise — und in dem andren etwas überaus Quälendes hat. In Marino Faliero fehlt es in den ersten Akten wieder völlig an einem Gegenspieler. Der Forschritt der Handlung wird in ihnen von Personen herbeigeführt, die uns ganz uninteressant bleiben, weil es ihnen an zwingenden Motiven der Handlung fehlt. Erst im vierten Akt setzt das Gegenspiel ein. Zunächst aber mit einer Person, Lioni, die nur entfernt an der Handlung interessirt ist. Im letzten Acte treten zwar endlich die Hauptgegenspieler auf, können uns aber nun kein Interesse mehr abgewinnen. Der Gestalt der Angiolina, der Gattin des Dogen, hat der Dichter zwar große Aufmerksamkeit zugewendet; obschon sie die unschuldige Ursache des tragischen Confliktes ist, hat sie aber für die weitere Entwicklung der Handlung keine Bedeutung. Byron hat in ihr die Gestalten der Desdemona und Portia zu verschmelzen gesucht. Beiden ist sie durch die Situation verwandt. Wie Desdemona ist auch sie unschuldig. Wie aber die Keuschheit und Reinheit jener sich durch die unnatürliche Verbindung mit einem Manne einer fremden verachteten Race verdächtig

macht, so ist dies auch wieder bei Angiolina durch ihre kaum minder unnatürliche Verbindung mit dem greisen Dogen der Fall. Wie Portia Brutus, sucht aber auch Angiolina in das Geheimniß ihres Gatten zu dringen. Marino Faliero wurde gegen den Willen des Dichters 1821 in Drurylane aufgeführt und erfuhr eine Ablehung, die aber gewiß nicht ganz auf Rechnung des Stücks kam. Sardanapal ist in Bezug auf Conception und Charakteristik wohl bedeutender als die beiden venetianischen Dramen. Allein die Entwicklung der Charaktere ist überwiegend undramatisch. Wir lernen sie weit mehr aus ihren Anschauungen, Gedanken und Gesinnungen, als aus ihren Handlungen kennen. Die Gestalt des Helden spricht durch den Gegensatz einer durch erschlaffendes Glück erzeugten weichlichen Genußsucht und eines im Unglück hervorbrechenden Heldenmuths an.

Kain ist nach meinem Urtheil weitaus die bedeutendste der dramatischen Dichtungen Byron's. Ich halte ihn überhaupt, wenn auch nicht für das schönste, so doch für das großartigste seiner poetischen Werke. Er reiht sich den bedeutendsten Schöpfungen des dichterischen Geistes überhaupt an. Ich sehe bei diesem Urtheile natürlich von der Weltanschauung ab, welche der Dichter darin vertritt und die eine durchaus pessimistisch-weltschmerzliche, ja vermessene ist. Nie aber hat diese wieder einen so mächtigen, ja gigantischen Ausdruck gefunden. Ich habe dabei auch nicht den dramatischen Werth der Dichtung im Auge, denn dieser steht ganz gegen den allgemein poetischen zurück. Byron zeigt seine volle Stärke immer nur da, wo er sich frei auf den Schwingen der Phantasie bewegt, er verliert an Kraft, wenn er den Boden der Wirklichkeit wieder betritt und wir die lebensvollen Gestalten der letzteren von ihm fordern. Nicht nur der Flug der Gedanken hat in diesem Werke etwas titanenhaft mit sich Fortreißendes, auch die Gestalten des Lucifer und Kain ziehen in zwar nicht gerade scharf individualisirenden, aber in großen und dabei edlen Linien auf's Mächtigste an, wobei freilich zu berücksichtigen ist, daß Milton ihm hierzu vorgearbeitet hatte. Es liegt ein Zauber schwermüthiger Schönheit auf beiden, der etwas ungemein Wehseliges hat. Es ist dem Dichter gelungen, das Pathos des Kain über die Sphäre des gemeinen Egoismus hinaus zu erheben. Es ist das Schicksal der Menschheit, nicht blos das seine, das seine Seele mit diesem tiefen Schmerze, mit diesem wilden sich auflehnenden Trotze gegen Himmel und Erde und die

Ordnung der Welt erfüllt. Aber die Quelle bleibt nichtsdestoweniger die Selbstsucht, die übermüthige Subjectivität. Sie macht sich in dem unseligen Neidgefühl geltend, das seine Empfindung vergiftet und ihm zum Verhängnisse wird. Kaum noch einmal hat ein Dichter das Schicksal der Menschen und die Ordnung der Welt mit so tiefsinnigem Trotze aufgefaßt, und doch läßt sich kaum sagen, daß er das Gefühl des Lesers dabei verletzt, weil er durchaus in den Grenzen des Gegenstandes und einer ernsten großartigen Schönheit bleibt. Er hat es wunderbar verstanden uns in den Urzustand der Menschheit zurückzuversetzen, da sie noch nicht vertraut mit ihrem Schicksale war, weil ihr die Erfahrung dafür fehlte; da sie noch unter Bedingungen lebte, die das als recht und natürlich erscheinen ließen, was mit dem wachsenden Menschengeschlecht als ein Frevel gegen die Natur erkannt und empfunden wurde. Noch war der Tod nicht unter die Menschen getreten, aber die Vorstellung davon stand als eine geheimnißvolle, ungeheuerliche Bedrohung vor ihrer Seele. Kain steht ganz unter ihr und seine Seele empört sich dagegen. Gerade hierdurch aber soll er berufen werden, ihn zuerst in die Welt zu bringen und dabei zugleich eine Schuld auf sie hinzuwerfen, deren Fluch er vergeblich zu entfliehen strebt. Kaum minder bewundernswerth aber ist auch die Zartheit, mit der es dem Dichter, das Verhältniß Kain's und Adah's zu behandeln, gelang. Zweimal hat er in seinen Dramen die geschlechtliche Geschwisterliebe zur Darstellung gebracht. Beide Male mit der zartesten Rücksicht, wie das weibliche Element in seinen Dramen überhaupt durchgehend mit einer großen Weihe von ihm behandelt und fast durchgehend im verherrlichenden Lichte dargestellt worden ist. Wenn jenes Verhältniß in Manfred als unerträgliche Schuld erscheint, die aber von dem geheimnißvollen Dunkel der Vergangenheit verhüllt wird, so tritt es uns in Kain mit dem Rechte der vollen Unschuld entgegen. Konnte sich doch die Menschheit auf keinem andren Wege als auf diesem entwickeln. Der Dichter weist, indem er die beiden äußersten Fälle einander gegenüber stellt, auf die verschwimmende Grenze von Recht und von Unrecht hin.

Byron hat Kain als Mysterium bezeichnet. Er hat jedoch weder die Form, noch den Geist der älteren Dichtungen dieses Namens. Er ist, obschon er uns in den Anfang der Menschengeschichte zurückversetzt, eine moderne Dichtung im strengsten Sinne, die sich kaum wieder

anders, wie als dramatische Phantasie bezeichnen läßt. Besonders zeigt dies die erste Scene des zweiten Acts, wo Kain und Lucifer den unermeßlichen Raum durchschweben; eine Fiction, die sich von allen scenischen, ja dramatischen Bedingungen losgelöst und den realen Boden völlig von sich hinweg gestoßen hat.

Auch ein zweites Mysterium Heaven and earth (1823), eine kühne Verherrlichung der weltlichen Liebe, für welche die Engel den Himmel aufgeben, und die mit der Sündfluth schließt, hat diesen Charakter und ist mehr im Sinne eines Oratoriums, als eines Dramas geschrieben.

Ganz verfehlt ist dagegen das unvollendet gebliebene Fragment: The difformed transformed (1823), auf welches der Goethe'sche Faust sichtbar eingewirkt hat. Nirgend tritt der Abstand in der Fähigkeit des Dichters, phantastische und historische Gegenstände zu behandeln, schärfer, als hier hervor.

Werner (1823) ist oft für das in dramatischem Sinne gelungenste Werk Byron's bezeichnet worden. Auch er kann keineswegs niedrig von demselben gedacht haben, da er es Goethe gewidmet hat. Es erhebt sich aber nicht wesentlich über andre romantische Dramen der Zeit, auch ist es nicht frei von einem melodramatischen Zuge. Besonders sinkt es in den beiden letzten Acten sehr tief. Das theatralisch Wirksame an diesem Stück, welches 1830, mit Erfolg in Bath zur Aufführung kam, ist wohl der Quelle des Dichters, der Novelle German's tale Kruitzner von den Schwestern Lee, zuzusprechen, da Byron selber bekennt, Charakter, Plan, ja selbst die Sprache von dieser Geschichte beibehalten zu haben. Er hat es wohl nur aus Anhänglichkeit an einen früheren Gedanken verfaßt, da er den Gegenstand schon 1815, als er Theaterdirector war, dramatisch zu bearbeiten begann.

Byron schiffte sich 1823 in Livorno nach Griechenland ein, um sich am Freiheitskampfe der Hellenen zu betheiligen. Er gab der Unternehmung auch rasch, wennschon mit großen persönlichen Opfern, einen bedeutenden Aufschwung, wurde jedoch ihr, wie der Dichtung, plötzlich am 19. Apr. 1824 durch den Tod entrissen.

Von unmittelbarer Bedeutung für die englische Bühne konnten die Byron'schen Dramen, welche nahezu den dritten Theil seiner poetischen Werke umfassen, nach dem hier Dargelegten nicht sein. Selbst

wenn sie den dramatischen Forderungen besser entsprochen hätten, würde für sie der 1818 hervortretende James Robinson Planche, geboren 27. Februar 1776 in London, welcher ihr an 200 Opern, Farcen und Extravaganzas gegeben hat, ein ganz andrer und bedeutenderer Mann gewesen sein. Er trat 1818 mit der Burleske Amorosa, King of little Britain mit Erfolg auf, machte dann mit der Oper Maid Marian (1822, von Bishop componirt) viel Glück, richtete alte Dramen ein, wie A woman never fex'd von Rowley, und ist als der Bearbeiter des Textes zu Webers Oberon (1826)*) auch uns von besonderem Interesse. Von seinen Farcen mag Returned killed, von seinen Feerien noch Riquet with the tuft und The white cat genannt werden. Er versuchte sich aber auch im ernsten Drama, so mit Charles XII. (1828) und mit Queen's Mary's bowers, einer Bearbeitung von Dumas' Mousquetaires de la reine (1846). Endlich zeichnete er sich durch mehrere Schriften auf dem Gebiete der Costümkunde und Heraldik aus. Ihm reihen sich um diese Zeit Moncreiff mit seinem Tom and Jerry und seinem Cataract of the Ganges und Howard Payne mit seinen melodramatischen Stücken an, von denen besonders Theresa or the orphan of Genova viel Glück machte.

1819 trat Bryan Walter Proctor (geb. 1787) mit einem Bande Dramatic Scenes hervor, welche sich großen Beifalls erfreuten. Man rühmte an ihnen besonders die lebensvolle Natürlichkeit. Auch das 1821 von ihm auf der Bühne erschienene Trauerspiel Mirandola sprach durch die elegische Anmuth der Sprache und einfache Natürlichkeit allgemein an, obwohl es eigentlicher dramatischer Eigenschaften entbehrt. Endlich mag sein Life of Kean (2. v. 1835) hier erwähnt werden.

Um jene Zeit fingen auch die Romane Walter Scott's an, durch dramatische Bearbeitungen ihren Einfluß auf die Bühne geltend zu machen. Es erschien so The Antiquary von Terry, The heart of Midlothian in drei verschiedenen Bearbeitungen von Dibdin, Terry und Dimond, Kenilworth, The fortunes of Nigel von Bell, The lady of the lake

---

*) Dieser Bearbeitung lag ein älteres Stück Oberon's oath or Paladin and Princess von Thompson (1816) zu Grunde. Im Jahre 1826 trat auch noch ein anderes Stück dieses Gegenstandes Oberon or the charmed horn als Concurrenzstück am Drurylane-Theater hervor.

von Halliday, Ivanhoe u. s. w. Sie beherrschten einige Jahre fast völlig die Bühne.

Dazwischen kündigte sich 1823 im Coventgarden-Theater mit der Tragödie Julian ein neues selbständiges Talent wieder an. Es war Mary Russel Mitford, geb. 1789 zu Alresford in Hampshire. Kindliche Liebe hatte sie in die schriftstellerische Carrière gedrängt, insofern sie ihren Vater, einen Verschwender, durch ihre Arbeiten aus seinen mannichfachen Verlegenheiten zu reißen suchte. Sie fing mit Gedichten und Novellen an, und betrat, noch ehe sie ihr berühmtestes Werk Our village, sketches of rural character and scenery (1824—32) edirt hatte, die Bühne als dramatische Dichterin. Zwar fanden ihr Julian, The vespers of Palermo (1823) und die wie es scheint, ganz unabhängig von Byron entstandenen Two Foscari (1826) eine sehr wohlwollende Aufnahme; einen durchgreifenden Erfolg erreichte sie aber erst mit Rienzi (1828) und Charles I. Man rühmt an ihr die überzeugende Wahrheit des Ausdrucks und die Natürlichkeit des Dialogs. Der dramatische Gehalt war aber doch zu gering, um diese Stücke vor dem Untergange im Strome der gewöhnlichen Bühnenproduction zu bewahren, zu deren talentvolleren Vertreter im Lustspiele Buckstone und etwas später Douglas Jerrold gehören.

J. B. Buckstone, 1802 in der Nähe von London geboren, widmete sich, ermuthigt von Kean, schon mit 19 Jahren der Bühne als Schauspieler. 1824 debütirte er am Surreytheater, 1828 ging er zum Adelphitheater über, dessen Director damals Terry war. Er schrieb hauptsächlich für das Haymarkettheater, an dem er 1837 auch einen Antheil erwarb. Buckstone gehört zu den fruchtbarsten Bühnendichtern der Zeit, da er über 150 Stücke Lustspiele und Schauspiele geschrieben hat, die so leichtfertig sie meist gearbeitet sind, zum Theil sehr gefielen, so The wreck a shore, The king of the Alpes, (nach Raimund), The may-queen, Isabella or the life of a wife, The dream of a dead, A husband at sight, The second daughter, Flowers of forest 2c. Er war einer der rührigsten Bearbeiter französischer Stücke, die jetzt wieder sehr in Aufnahme kamen.

Douglas Jerrold,*) 1803 in Sheerneß, Kent geboren, 1857

*) Eine Gesammtausgabe seiner Dramen erschien 1851—54. Sein Sohn William Blanchard Jerrold veröffentlichte auch eine Lebensgeschichte desselben. Life and Letters of D. Jerrold 1858.

gestorben, nimmt einen höheren Rang ein. Er besaß großes Talent eine gesunde Lebensanschauung, behaglichen Humor und sprühenden Witz. Zuerst war er Seemann, wurde dann Buchdrucker und versuchte sich als solcher nebenbei in der Bühnenschriftstellerei. The black-eyed Susan (1829) war sein erstes Stück. Der Erfolg gewann ihn dann völlig der Bühne. Es folgten The rent-day, Nell Gwyn, The bubbles of the day (1842), The heart of gold, (1845), Catpaw (1850), Retired from business (1851), Time works wonders. Jerrold war eine wohlwollende Natur, seine Satire war jederzeit gutmüthig, er verweilte mit Vorliebe bei der besseren Seite des menschlichen Wesens. Auch hat er Novellen, Humoresken und Satiren geschrieben und gehörte zu den Mitarbeitern des Punch. Ein Artikel im Athenäum vom Jahre 1854: The writings of Douglas Jerrold, rühmt an ihm die Originalität der Erfindung und die Delicatesse der Ausführung. In seinen Dramen liegt die Stärke in der leichten und anmuthigen Führung des witzigen Dialogs. Geistreiche Causerie ist in einigen seiner Stücke, wie in Retired from business und Time works wonders, die Hauptsache.

Nur wenige Jahre später wurden von einem jungen Mädchen, nachdem es als Schauspielerin bereits großen Beifall gefunden, auch noch als tragische Dichterin ungewöhnliche Erwartungen erregt. Frances Anna Kemble, die Tochter des Schauspielers Charles Kemble, der zeitweilig auch Director von Coventgarden war und sein neues Theater mit Webers Oberon eröffnet hat, und von Marie Kemble, geborene De Camp, einer zu ihrer Zeit gleichfalls beliebten Schauspielerin,*) betrat mit 14 Jahren (1829) die Bühne. Drei Jahre später errang sie mit ihrem Drama Francis I. jenen Erfolg. Es ist gleichwohl von ihr nur noch ein einziger dramatischer Versuch bekannt: The star of Sevilla (1838), eine freie Bearbeitung eines Massinger'schen Stoffes. Sie ging 1834 nach Amerika, wo sie sich mit dem Amerikaner Pierce Butler verheirathete und von der Bühne zurückzog, die sie jedoch im Jahre 1849 nach erfolgter Scheidung von diesem mit Erfolg wieder betrat. Sie machte sich auch noch durch Vor-

*) Sie versuchte sich auch, gleich ihrem Mann, in der Bühnenschriftstellerei.

lesungen Shakespeare's und ihr Journal of a residence in the united states (1834) bekannt.

Stirling Coyne, von Geburt ein Irländer, Mitbegründer des Punch, gehört mit seinem Collegen Mark Lemon, geb. 1809 in London, zu den vielen Dichtern, welche das Londoner Theater damals mit Stücken versorgten. Jener schrieb hauptsächlich kleine Lustspiele und Farcen, von denen The phrenologiste (1835) das erste war, dieser schrieb farcenartige Lustspiele und Melodramen, darunter The school for tigues, The serious family, The ladies club ꝛc. In einem ganz anderen Sinne betheiligte sich Henry Taylor an der Bühnenproduction seiner Zeit. Er glaubte das altenglische Drama durch selbständige Werke wieder erneuern zu können. Sein Isaac Comnenus hatte zwar 1827 eine Ablehnung erfahren, dafür errang er mit seinem zweiten Drama Van Artebilde einen um so größeren Erfolg. Sowohl Macaulay in der Edinburgh review, wie Southey lobten es sehr. Auch sein Edwin, the faire (1842) wurde noch günstig beurtheilt, wogegen seine späteren Stücke, die Verslustspiele The virgin widow (1850) und St. Clement's Eve eine nur kühle Aufnahme fanden.

Einen größeren Einfluß auf die Bühne seiner Zeit gewann ein Dichter, welcher dem historischen Roman Walter Scotts, den gesellschaftlichen entgegenstellte und in dem sich, wenn auch in ungleich milderen Formen, etwas von dem die Aristokratie seines Landes vom aristokratischen Standpunkte aus angreifenden Geiste Byrons regte. Die Revolution, die er durch seine Erfolge im Romane einleitete, würde zwar ohnedies auf die Bühne nicht wirkungslos haben bleiben können; er machte aber auch den Versuch, sie auf diese direct zu übertragen. Sir Edward George Earle Lytton Bulwer*), welcher die Laufbahn des Dichters mit der des Staatsmanns verband, wurde, der Sohn des gleichfalls als Diplomat und Schriftsteller sich auszeichnenden Sir Henry Lytton Bulwer, im Mai 1805 zu Hoyden Hall in Norfolk geboren. Ein frühreifes Talent dichtete er bereits mit 6 Jahren, und noch ehe er die Universität (Cambridge) bezog (1820) ver-

*) Siehe über ihn Alison, Essays, Bd. III. 1850. — Planche, Portraits littéraires, Bd. I. — Taine, a. a. O. — Julian Schmidt, Bilder aus dem geistigen Leben unsrer Zeit 1870. — Bulwer's Poetical and dramatic works. Boston, 1857.

öffentlichte er seine erste Dichtung, Ismael. Seinen poetisch-literarischen Ruf aber begründete er 1828 mit den gegen die Schwächen und Laster der Aristokratie gerichteten Sittenroman Pelham or the adventures of a gentleman. 1836 trat er mit seinem ersten Versuch für die Bühne, The duchess of Vallière, hervor, doch ohne Erfolg. Nicht besser gelang es mit seinem im nächsten Jahre erschienenen The birth right. Erst mit The lady of Lyons (1838), welches für sein bestes Drama gehalten wird, erwarb er sich entschiedenen Beifall. Es ist, wie es scheint, unabhängig von Victor Hugo's Ruy Blas, dem es ähnelt, entstanden. Bulwer giebt wenigstens als Quelle eine Erzählung Bellows Mender an. Vielleicht, daß sie beide aus derselben geschöpft. Bulwer's Stück spielt in den bürgerlichen Kreisen zur Zeit der französischen Revolution. Pauline Deschapelles ist eine reiche schöne Kokette, an der ein von ihr verschmähter Liebhaber, Bauséant, Rache zu nehmen beabsichtigt. Der Ruy Blas des Stücks ist Claude Melnotte, der Sohn eines Gärtners, der wie Pauline gern über seinen Stand hinausgehen möchte, und daher die Manieren der vornehmen Welt und nicht ohne Glück copirt. Er hat bei einem Schießen den Preis davon getragen, was ihn den Kopf noch höher gerückt. Claude ist heimlich in Pauline verliebt, wagt es zwar nicht, ihr zu nahen, sendet ihr aber täglich Blumen. Seiner bedient sich nun Bauséant zu seinem Zweck, er soll sich als Prinz bei ihr einführen, soll ihre Liebe, ihre Hand zu gewinnen suchen, wogegen ihn Bauséant mit allem, was diesen Zweck fördern kann, unterstützen will. Claude spielt seine Rolle mit bestem Erfolg. Er wird Paulinens Gemahl. Die Enthüllung des Betrugs läßt aber nicht auf sich warten. Pauline ist außer sich; Claude in seiner Liebe aber bereit, ihr jede Genugthuung zu gewähren und die Heirath für null und nichtig erklären zu lassen. Da erscheint Bauséant, der Pauline immer noch liebt und die Gedemüthigte sich nun gefügig zu finden glaubt. Pauline stößt ihn aber verächtlich zurück. Bauséant nimmt eine drohende Haltung an, da stürzt Claude zu ihrer Rettung herbei Er will noch immer zurücktreten, aber Pauline gerührt, gewährt ihm Verzeihung. Das Stück ist aber keineswegs zu Ende damit. Bauséant entwirft einen neuen Racheplan und Claude muß noch einmal zum Retter Paulinens werden. Die Uneigennützigkeit seiner Liebe muß noch eine neue Probe bestehen, ehe er sie als Preis an sein Herz drücken und in seine Rechte eintreten darf. Ob-

schon sich besonders gegen den letzten Theil des Stücks begründete Einwendungen machen lassen, hatte es großen Erfolg. Ein gleicher ward dem in demselben Jahr erschienenen Richelieu or the conspiracy zu Theil. Von seinen späteren Dramen fand aber nur noch das Lustspiel Money (1848) größeren Beifall.

Bulwer besaß keine dramatische Kraft. Seine Stücke sind zwar nicht ohne Geschick und mit Kenntniß der Bühne entworfen, sein Dialog ist gewandt, nicht selten selbst glänzend. Es ist aber zuweilen doch nur der Glanz von falschen Edelsteinen. Es fehlt seinen Gedanken an Tiefe, seiner Motivirung an Kraft. Er überredet oft mehr, als er überzeugt und begnügt sich auf Kosten der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit wohl auch mit dem bloßen Bühneneffecte.

Gleichzeitig mit ihm trat auf der Bühne noch ein andrer Dichter hervor, der sich auf dem Gebiete der Lyrik und Epik einen weithin strahlenden Ruhm erwarb: Robert Browning, geb. 1812 in Camperwell. Sein erster großer Erfolg gehört jedoch dem Gebiete des Dramas an. Sein Paracelsus (1836) erregte die größten Erwartungen. Er hat den dunklen Naturphilosophen als eine Art Faust dargestellt und seinen Gegenstand mit einer genialen Ursprünglichkeit aufgefaßt, die durch ihre rauhe Strenge zwar abstieß, aber zugleich zu hoher Anerkennung aufforderte. Er fand daher mehr den Beifall der Kenner, als den des Publikums. Die ein Jahr später folgende Tragödie Stafford erfüllte jedoch die Erwartungen der Freunde des Dichters nicht. Ebensowenig Sordello (1840). Dagegen erwarb ihm das Drama The blot in the sutcheon (1843) neue Bewunderer. Dickens nannte es das beste Stück des Jahrhunderts. Besonders sprach die lebendige Frische der Charakteristik an. Die Composition ist aber schwach und der Ausdruck hat nicht selten etwas Uebergreifendes. Auch die 1846 veröffentlichte Sammlung Bells and pone granates enthält einige dramatische Stücke, an denen ein größeres Streben nach Natürlichkeit bemerkt worden ist. Man schreibt dies dem Einfluß der Dichterin Elizabeth Barret (1809—1861) zu, mit welcher er sich noch in diesem Jahre vermählte. Auch sie hat sich und zwar schon mit 17 Jahren im Drama versucht: The drama of Exile. Sie stand dabei unter dem Einflusse von Shakespeare und Aeschylos. Von letzterem gab sie auch eine Uebersetzung des gefesselten Prometheus heraus. Später war Shelley ihr Vorbild. Ihr Hauptwerk ist Aurora

Leigh (1857), eine Dichtung welche die Schilderung des Kampfes einer edlen weiblichen Natur mit den Conventionen der Gesellschaft zum Gegenstand hat. Es erschienen 11 Auflagen davon.

Browning geistig verwandt erscheint Philip James Bailey, geb. am 22. April 1816 zu Nottingham, in seinem mit 20 Jahren gedichteten Drama Festus (1839), auf welches der Einfluß des Goethe-schen Faust ebenfalls unverkennbar ist. „It is — heißt es in der Literary Gazette — an extraordinary product, out-Heroding Kant in some of its philosophy and out-Goething Goethe in the introduction of the Trinity as interlocutores in its wild plot.“ Doch enthält es nach diesem Beurtheiler so viele ausgezeichnete Stellen von ursprünglich poetischer Kraft, daß die Bewunderung seines Genies das Mißbehagen über die falsche Anwendung desselben überwiegt. Moir (in The Poetical litterature of the half past century) setzt ihn noch über Browning.

Auch der etwas später auftretende Thomas Noon Talfourd, geb. 26. Januar 1795 zu Doxery, gestorben 1854, ist hier zu nennen. Sein erstes dramatisches Werk, die Tragödie Jon (1835), ist wieder im Geiste des classischen Dramas geschrieben. Sie wurde 1836 in Coventgarden und später auch noch in Haymarket nicht ohne Erfolg gegeben, was auch von The Athenian captive (1836) und von Glencoe or the fate of the Macdonalds gilt, in welchem Macready sehr gefiel. Ein viertes Drama The castilian erschien erst nach dem Tode des Dichters. Heute sind diese Stücke schon so gut wie vergessen.

Unmittelbarer an das Bühnenbedürfniß schließen sich die rasch hinter einander auftretenden Dichter Boucicault, Tom Taylor, Palgrave Sympson, Reade und Marston an.

Dion Boucicault, geboren 26. December 1822 zu Dublin, trat 1841 am Coventrytheater mit dem Lustspiel The London assurance hervor. Man hat ihn den englischen d'Ennery genannt, weil er, wie dieser, das Melodrama und das Sensationsstück begünstigte. Viele seiner Stücke sind bloße Adaptionen französischer Dramen, andre dramatische Bearbeitungen von Moderomanen. Seine Voraussetzungen sind meist sehr gesucht und gemacht. Der theatralische Effect ist ihm fast immer die Hauptsache. Seine beiden erfolgreichsten Stücke sind The sea of Clenaston und The colleen bawn. Doch hat das letzte kaum einen andren Werth als possenreisserisch wirksam zu sein. Außer-

dem mögen von seinen 150 Bühnenwerken noch James Pride, Louis XI., (nach Casimir Delavigne), Faust and Margaret, Used up (nach L'homme blasé von Duvert und Lausane), Old heads and young arts, After dark etc. genannt werden. Natürlich ließ er sich auch das Pariser Prostitutions- und Ehebruchsdrama nicht entgehen. In seiner Formosa gab er der englischen Bühne ihre Cameliendame und in Hunted Down ging das sensationelle Raffinement der Situation so weit, daß von den vier Personen des Stücks ein Mann zwei Frauen und die eine dieser Frauen zwei Männer hat.

Tom Taylor, geboren 1817 zu Sunderland, gehört zu den begabteren, doch auch zu den leichtfertigsten der jetzt in Menge hervortretenden Uebersetzer und Bearbeiter französischer Stücke, die er ungescheut für Originalwerke ausgab. Er schreckte vor keinem Plagiate zurück, so daß er z. B. Victor Hugo's Le roi s'amuse unter dem Titel The fool's revenge als eigene Arbeit erscheinen ließ und The literary gazette einmal Stellen aus einer seiner sogenannten Originalarbeiten mit gleichlautenden Stellen des wirklichen französischen Originals neben einander zum Abdruck bringen konnte. Es ist nicht zu verwundern, daß er auf diese Weise der Bühne ebenfalls über 150 Stücke, und manches Jahr mehr als acht gab, aber es ist schwer, diejenigen zu bezeichnen, welche ihm selbst angehören. Einige wie Victims, Still water run deep, Our american cousin fanden auch bei der Kritik viel Beifall. Mit Charles Reade hat er noch außerdem eine Reihe von Stücken zusammengeschrieben, die theilweise 1854 gesammelt heraus kamen. Von den späteren hatten besonders Masks and faces, Two loves and a life und White lies größeren Erfolg.

Palgrave Simpson, der Herausgeber der Blackwood review und des Fraser Magazine zeichnete sich bei seinen dramatischen Arbeiten durch große Sauberkeit der Behandlung und geschmackvolle Wahl des Gegenstands aus. Der Mann von literarischer Bildung zeigt sich besonders in der Behandlung der Sprache. Er begann 1850 für die Bühne zu dichten, und hat ihr allmählich an 50 Stücke, theils gesellschaftliche Dramen, theils Lustspiele gegeben. Darunter Second love (nach seinem gleichnamigen Romane), Sibylla und The world and the stage.

Auch die dramatischen Arbeiten des sensationellen Romanschriftstellers William Wilkin Collins, geboren Januar 1824 zu London,

verdienen hier einen Platz. Er schrieb sie theils allein, theils im Verein mit dem Schauspieler Fechter und mit Dickens, auf dessen Liebhabertheater zu Tavistock, sie auch zum Theil zuerst zur Aufführung kamen. Zu ihnen gehören The frozen deep (1857); Light house, welches einen ungeheuren Erfolg hatte, No thorough fair (1867 mit Dickens), Black and white (1869 mit Fechter). Auch bearbeitete er einzelne seiner Romane, wie Armadale und The new Magdalene. Wie in diesen Romanen suchte er auch hier das Interesse durch die Kunst einer geheimnißvollen Spannung zu erregen, in welcher er Meister ist, ohne die übrigen dabei bedeutenderen Eigenschaften des Dramatikers entwickelt oder höhere Ziele ins Auge gefaßt zu haben.

Eine die poetischen Zwecke des Dramas etwas mehr ins Auge faßende Richtung schlugen John Edmund Reade und John Westland Marston ein; jener mit seiner Trägödie Cateline (1839) der die Dramen The deluge, The vision A record, of the pyramids und Memmon (1842) folgten. Er suchte, wie man sieht, durch fremdartigen Inhalt und fremdartiges Costüm ein neues Interesse zu erregen. Marston, 1819 in Lincolnshire geboren schrieb vorzugsweise Familienstücke mit historischen oder gesellschaftlichen Hintergrund. Der erste von ihm bekannte dramatische Versuch ist die Tragödie The patrician daughter (1841). Der Erfolg bestimmte ihn noch London überzusiedeln, um in engere Verbindung mit dem Theater zu treten. 1844 erschien dann von ihm das Drama The heart and the world, 1849 erzielte er einen bedeutenden Erfolg mit Strathmore, einer Dichtung, welche die Kämpfe der schottischen Loyalisten und Coventers zum Hintergrund hat. Es folgten die Tragödie Philip of France and Marie de Merianie (1850) und die Lustspiele Anne Blake und Plighted troth.

Auch das einzige Drama des um die Theaterkritik seiner Zeit verdienten Leigh Hunt*), geb. 19. Oct. 1784 zu Southgate bei London, erregte damals großes Aufsehen. Es zeichnet sich durch dieselben Ei-

---

*) James Henry Leigh Hunt ist der Verfasser der Critical essays on the performances of the London theaters (1808), sowie von Lord Byron and his contemporains (1828). Er übersetzte Tasso's Aminta und gab die dramatischen Werke der vier Lustspieldichter Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar, sowie verschiedene Journale heraus.

genschaften aus, die auch an seinen übrigen Dichtungen geschätzt werden, durch den milden malerischen Reiz der sprachlichen Darstellung, durch die Zartheit des Empfindungsausdrucks. Größeren dramatischen Werth hat es aber nicht.

Die Einführung der Theaterfreiheit, die eine Menge neue Unternehmungen in's Leben rief — aus den beiden privilegirten Theatern wurden allmählich 40, — hatte zur Folge, daß die dramatische Schriftstellerei immer mehr zur Industrie herabsank. Sie trat jetzt fast ganz in den Dienst der Theaterunternehmer und ihrer Speculationen. Das Theater, schon lange von dem streng kirchlich gesinnten Theil des gebildeten Publikums grundsätzlich gemieden, von den fashionablen, mit Ausnahme der Oper, geringschätzig angesehen, wurde immer mehr zu einer Sache der bloßen Unterhaltung von immer zweifelhafteren Werth. Der französische Geschmack wurde jetzt ganz wieder herrschend. Nicht wie im vorigen Jahrhundert aber war man bemüht, den Stoff, die Motive und Charaktere, die man entlehnte, mit bald mehr oder bald weniger glücklicher Erfindung in einem den Sitten des Landes entsprechenden Sinne umzubilden. Man begnügte sich meist mit einer oberflächlichen Accomodation. Daneben florirten Pantomimen, Feerien, Farcen, Operetten und Ausstattungsstücke. Selbst die Shakespeare'schen Dramen mußten sich wieder zu letzteren hergeben. Das Experimentiren begann mit ihnen aufs Neue. Hamlet oder Othello wurden, wie sie, hundert Mal hintereinander gegeben. Die Dichtung war Nebensache, die Ausstattung oder der Ruf eines Schauspielers wie Phelps oder Irwing zogen allein. Nur ein großes dramatisches Genie würde im Stande gewesen sein, das Drama aus diesem Zustand des Verfalls wieder emporzureißen. Die wohlgemeinten und talentvollen Bestrebungen Macdonalds, Richard Swinburne's, Robertson's und Tennyson's reichten hierzu nicht aus.

Georg Macdonald, 1825 zu Huntley geboren, trat zuerst mit einigen dramatischen Arbeiten Within and Without (1855) und Phantastes, a fairy romance for men and women (1858) auf. Jene, ein Drama, wurde wegen der deutschen Sinnigkeit und Innigkeit, die man darin finden wollte, vielfach gepriesen; diese ein Zaubermärchen, sprach ebenfalls nur durch ihre allgemein poetischen Eigenschaften und ihre frischen malerischen Naturschilderungen an. Macdonald wendete sich aber nun ganz von der Bühne ab und fand seinen eigentlichen

Beruf auf dem Gebiete der Lyrik, der poetischen Erzählung und des Romans. Eine Gesammtausgabe seiner Schriften erschien 1875 in 10 Bdn.

Alfred Bate Richards, geb. 1820, der Begründer des Daily Telegraph errang mit seinem Erstlingswerk Crösus (1845), sowie mit den zwei Jahre später erschienenen Cromwell, der jedoch erst 1847 aufgeführt wurde, große Erfolge. Weniger sprach Vandyck, a play of Genoa (1850) und The prisoner of Toulon an.

Algernon Charles Swinburne, geboren 5. April 1837 zu Henley on Thames in Oxfordshire und dänischen Ursprungs, wurde in Frankreich erzogen, studierte aber später in Eton und Oxford. Auch er begann mit dem Drama. Doch erfuhren seine ersten Versuche (1861) von der Kritik eine Ablehnung. Dagegen brachte die Tragödie Atalanta in Calydon (1864)*) eine große Wirkung hervor. Sie ist im Style des Aeschylos mit Chören geschrieben, in denen er seine Kunst der metrischen Behandlung zu ebenso reichen, wie pathetischen Ausdrucke brachte. Dasselbe gilt von dem späteren Drama Erechtheus (1876). Dagegen suchte er in seinem Castelard (1865)**) dem besten, Bothwell (1874) und der Trilogie Maria Stuart der realen Bühne etwas näher zu treten. Hier war Shakespeare sein Vorbild. Im Ganzen aber stand er unter dem Einflusse Shelley's und Byron's. Er ist der Vertreter eines extremen politischen und religiösen Radikalismus in der Poesie und im Drama, den er aber mit farbiger, gluthvoller Sinnlichkeit, dithyrambischen Schwung und einem seltenen Wohllaut zum Ausdruck brachte. Der dramatische Werth dieser Dichtungen steht weit gegen den poetischen zurück, und der Bühne würden sie selbst noch dann fremd geblieben sein, wenn diese Sinn für phantasievollere Gestaltungen gehabt hätte. Swinburne benutzte das Drama nur als eine poetische Form, um ganz andere Ideen als eigentlich dramatische zur Darstellung zu bringen. Auch ist er hierzu zu lyrisch gestimmt. Seine poetische Kraft, sein allgemeines Schönheits- und Kunstgefühl ist aber so groß, daß er nichtsdestoweniger zu den ersten der jetzt lebenden englischen Dichter zählt.

Thomas William Robertson, geb. 1829, gest. 1870, darf wohl

*) Deutsch von A. Graf Wickenburg, Wien 1878.
**) Deutsch von Horn, Bremen 1873.

als das bedeutendste der jüngsten englischen dramatischen Talente gerühmt werden. Er zeichnete sich sowohl im ernsten Drama wie im Lustspiele aus, wobei er dem Genre des modernen gesellschaftlichen Dramas huldigte. Er begann die dramatische Carriere 1860, begründete seinen Ruf mit dem Schauspiel Society (1865), dem der noch größere Erfolg des Schauspieles Caste (1867) folgte. Von seinen Lustspielen: Ours (1866), For Love, School (1869) und M. P. (Membre of Parliament 1870) übte School eine kaum dagewesene Zugkraft aus, da es mehrere hundert Mal hinter einander gegeben wurde. Sein letztes Werk war The War. Doch zeichnen sich seine Dramen mehr durch geistreiches Detail und realistische Lebendigkeit der Charakteristik, als durch dramatische Kraft in der Führung der Handlung und durch die Kunst der dramatischen Organisation aus. Er gehört aber zu den wenigen selbständigen Dramatikern der Zeit. Er hat nur eine einzige Anleihe gemacht und sich zu dieser (L'aventurière von Augier) auch ehrlich bekannt.

Erst spät wendete sich auch noch ein anderer bedeutender Dichter der Gegenwart Alfred Tennyson, geb. 1809 zu Somersby in Lincolnshire, dem Drama zu, nachdem er auf dem Gebiete der Lyrik und Epik große und gerechte Triumphe gefeiert. Allein seine Queen Mary und sein Harold begegneten nur einem Achtungserfolg. Es fehlt diesem seelenvollen, elegisch weichen Dichter die Kraft der Leidenschaft, die Energie des Ausdrucks, sowie überhaupt die dramatische Ader, um die auf diesem Gebiete zu fordernden Wirkungen hervorbringen zu können.

So ist denn zunächst ein neuer Aufschwung des englischen Dramas noch nicht abzusehen. Indessen tritt das Genie oft ungeahnt in die Welt. Hoffen wir, daß es in nicht zu ferner Zeit die Bühne Shakespeare's, die größte Erscheinung in der Entwicklung des neueren Dramas, einem neuen, ihm ebenbürtigen Glanze entgegenzuführen komme.

XII.

Entwicklung der englischen Bühne und Schauspielkunst im neunzehnten Jahrhundert.

Entstehung neuer Theater. — Entwicklung der Verwaltung derselben. — Die At home Vorstellungen des Komiker Mathews. — Benjamin Webster am Haymarkettheater. — Aufhebung der Theaterprivilegien. Theaterfreiheit. — Folgen davon. — Darstellungsgebiete der heutigen Theater. — Angriffe auf das Theater. — Entwicklung der Schauspielkunst: Cooke. Terry. Elliston. Charles Kemble und Miß de Camp. Charles Mathews und Liston. Louise Brunton. Ms. Duncan. — Master Betty. — Ms. O'Neill. Edmund Kean. Macready. — Ms. Fanny Kemble. Charles Kean. Farren. Charles Mathews d. j. — Phelps. Irving. Ms. Fawcit. Ms. Bateman. — Byron, Boucicault. — Theaterkritik, Zeitungen und Reviews. — Theaterschriften. — Schlußbetrachtung.

Im Jahre 1800 gab es in London nur sechs Theater für dramatische Darstellungen: das unter Sheridan, Kemble ꝛc. 1791—94 neuerbaute Drurylanetheater, welches 129,000 £ gekostet hatte, 3600 Menschen faßte, eine Einnahme von 826 £ bei gefülltem Hause versprach, und, obschon es gegen Feuersgefahr in jeder Weise, selbst durch einen eisernen Vorhang, geschützt schien, doch bereits 1809 wieder ein Raub der Flammen wurde; das Coventgardentheater, bei welchem John Kemble 1803 von Drurylane als Director eintrat und das ebenfalls und zwar noch ein Jahr früher (1808) abbrannte; das Opernhaus in Haymarket, welches nach dem Brande des alten, von Vanbrugh erbauten, von Novosielsky errichtet worden war, und seitdem den Namen des Kings theatre, später den von Her Majesty's theatre erhielt; das kleine Haymarkettheater; das Royalty-Theatre und das Lyceum, welches, nachdem es längere Zeit als Ausstellungslocal für die bildenden Künste benutzt worden war, 1790 in ein Theater verwandelt wurde. 1802 trat an Stelle des alten Sans-pareil-theatre auch noch das Adelphitheater. Es erhielt jedoch nur die Genehmigung, Burlesken, Pantomimen und Ballette zu spielen. Und 1806 entstanden der Royal Circus, das spätere Olympic Theatre, und das Surreytheatre. Wie schon seit lange wurden die beiden privilegirten Theater im hohen Sommer geschlossen und mit October wieder eröffnet.

Am Tage der Eröffnung des neuen Coventtheaters (1809) verbrannet

der Herzog von Northumberland bei dem Festessen, mit dem sie gefeiert wurde, den Schuldschein über die dazu von ihm vorgeschossenen 10,000 £. In der That bedurften die Unternehmer einer so hochherzigen Unterstützung. Der Bau hatte an 150,000 £ verschlungen und war durch übermäßige Größe und Pracht dem Zwecke nur wenig entsprechend. Die Unternehmer glaubten bei den bisherigen Einlaßpreisen nicht bestehen zu können, obschon diese erst kürzlich auf 6 ſ. für die Logen und 3½ ſ. für die Pitplätze erhöht worden waren. Sie verschritten zu einer weiteren Erhöhung der ersteren auf 7 ſ., der letzteren auf 4 ſ., indem sie zugleich eine größere Zahl Logen in Privatlogen verwandelten, die sie zu 300 £ jährlich zu vermiethen gedachten. Dieser Versuch stieß aber auf einen in der Theatergeschichte ganz einzig dastehenden Widerstand. Trotz der Beliebtheit Kembles, erhob sich fast das ganze Theaterpublikum gegen ihn, eine Bewegung, die in der Times eine mächtige Förderin fand. Es bildete sich so eine Parthei aus, die im Theater die Abzeichen O. P. (Old prices) trug und Theilnehmer aus allen Ständen umfaßte. An 67 Abenden wurden die Vorstellungen auf die verschiedenste Weise zu verhindern gesucht, um die geforderte Preisermäßigung und die Entlassung der fremden Tänzer und Sänger, die berühmte Catalani an ihrer Spitze, durchzusetzen. Allerdings hatten die Gagen der Darsteller eine noch nicht dagewesene Höhe erreicht. Sollen doch die Gehalte der Kembles und Catalani allein an 25,575 £ jährlich betragen haben. Schon am sechsten Abend sah sich Kemble zu der Erklärung genöthigt, daß die Catalani entlassen sei. Zugleich kündigte er aber auch die Unterbrechung der Vorstellungen bis zur Fertigstellung der Rechnungen über den Bau des Theaters an, wogegen die Times wieder erklärte, daß das Publikum von dieser Rechnungsablegung in seinen Forderungen nicht abhängig zu machen sei. Der Aufstand brach denn bei Wiedereröffnung des Theaters auch mit erneuter Heftigkeit aus. Man war geradezu erfinderisch in den dabei anzuwendenden Mitteln. Endlich kam es aber doch zu einer Vereinbarung, die für Kemble nicht ganz so ungünstig ausfiel, als man nach dieser Hartnäckigkeit des Widerstands hätte voraussetzen sollen. Der erhöhte Preis ward für die Logen aufrecht erhalten, die Zahl derselben aber vermindert. Der Preis des Pits wurde dagegen wieder auf 3 ſ. 6 Pf. herabgesetzt, die halben Preise dafür aber auf 2 ſ. normirt. Die Folge zeigte

daß Kemble sich ohne Noth mit dem Publikum überworfen hatte. Das Haus war für das Theaterbedürfniß zu groß, ja diese Größe selbst trug noch zur Verminderung des Besuchs bei, weil sie das gesprochene Drama in der Feinheit seiner Wirkungen beeinträchtigte. Der Besuch war in der Regel so spärlich, daß die Preise herabgesetzt werden mußten. Auch dies aber schützte die privilegirten Theater nicht vor dem allmählichen Niedergang. 1817 erhoffte man eine Besserung durch Weiterhinausschiebung der Theaterstunde. Man begann jetzt statt um 6½ Uhr die Vorstellungen um 7 Uhr und versprach die möglichste Kürze der Zwischenakte. In diesem Jahre trat J. Kemble von der Direction des Theaters zurück. Sie wurde von Harrys, dem Vater, und nach dessen kurz darauf erfolgendem Tode von seinem Sohn übernommen, an dessen Stelle 1822 Charles Kemble pachtweise trat.

Das neue Drurylanetheater, das 1812 eröffnet worden war, hatte zunächst noch Sheridan mit zum Besitzer, der aber im nächsten Jahre zurücktrat. 1818 wurde Stephan Kemble, ein dritter Bruder von Mrs. Siddons, Director desselben. Die Eintrittspreise, die ebenfalls etwas erhöht worden waren, wurden unter ihm wieder auf 5 s. für die Logen und 3 s. für den Pit herabgesetzt. Schon 1819 ging aber die Leitung an Elliston über.

Die schlechten Geschäfte der privilegirten Theater schreckte von neuen Unternehmungen nicht ab. 1817 war das Coburgtheater eröffnet worden. 1821 trat an Stelle des kleinen Haymarkettheater ein neues, welches dicht neben dem alten errichtet worden war, das nun niedergerissen wurde. 1826 brannte das Royalty-Theater ab. Das es ersetzende neue, welches den Namen des Royal Brunswick Theatre erhielt, wurde unter Leitung von Percy Farren im Februar 1828 eröffnet, um nur wenige Tage später, während einer Probe, zusammenzustürzen und verschiedene Mitglieder desselben in seinen Trümmern zu begraben. Daß die für das riesenhaft angewachsene London verhältnißmäßig geringe Zahl der Theater doch noch eine zu große war, läßt sich aus dem Umstand erkennen, daß eben jetzt unter Fawcett das Coventgardentheater vom Bankrotte bedroht war. Nur den Anstrengungen der Freunde und einiger großer Schauspieler, die unentgeltlich Vorstellungen gaben, gelang es allmählich die Existenz desselben zu fristen. Bartley übernahm jetzt die Leitung.

Das Adelphitheater hatte inzwischen (1825) auch noch die Erlaubniß erhalten, Spektakelstücke zu spielen. 1828 übernahm der berühmte Komiker Mathews (der Vater) die Leitung desselben. Er führte eine ganz eigne, auf sein außerordentliches mimisches Talent berechnete Art Unterhaltungen, in sichtlicher Nachahmung Foote's, ein. Wie dieser das Publikum zur Chocolade oder zum Thee einlud, machte Mathews bekannt, daß er zu einer bestimmten Stunde at home sein, d. i. eine Unterhaltung geben werde, welche darin bestand, daß er, hinter einem grünbehangenen Tische sitzend, irgend eine Geschichte oder einen Vorgang erzählte, und dabei mit Blitzesschnelle den verschiedenen Figuren entsprechend, Ausdruck, Geberde, Ton und Costüm wechselte. Er hatte einen unglaublichen Zulauf und erweiterte diese Spiele indem er ein ihm ebenbürtiges Talent, seinen Schüler Yates, noch daran mit betheiligte.

1830 war auch das Princeßtheater entstanden und 1837 übernahm Benjamin Webster das Theater am Haymarket. Im Gegensatz zu den übrigen Theaterdirectoren strebte er ernstlich eine Hebung des Repertoirs und der Schauspielkunst an. Er schrieb sogar 1844 einen Preis für das beste neue Lustspiel aus, was zwar keinen Erfolg hatte. Doch war es ihm einige der bedeutendsten der damaligen dramatischen Dichter, wie Sheridan Knowles, Lytton Bulwer und Douglas Jerrold an sein Theater zu fesseln und eine treffliche Truppe zusammenzubringen gelungen, von der nur Macready, Wallock, der jüngere Mathews, Mrs. Glover, Mrs. Stirling, Miß Faucit genannt werden mögen. Eine glänzende Aera hatte vorübergehend auch das Olympictheater unter der Direction der früheren Sängerin und dermaligen Schauspielerin Mrs. Vestris gehabt. Sie machte es eine Zeitlang zum Theater der vornehmen Welt. Hier glänzten die Komiker Liston und Charles Mathews d. j., ihr späterer Mann, der die ersten Proben seines glänzenden Talentes hier zuerst öffentlich ablegte.

Von den nicht gespielten dramatischen Dichtern war eine Bewegung neu angeregt worden, welche 1845 die Aufhebung der Theaterprivilegien und die Erklärung der Theaterfreiheit zur Folge hatte. Sie war älteren Datums, da schon im Jahre 1832 im Parlamente darüber verhandelt worden war, ob diese Maßregeln die gehoffte Hebung der dramatischen Kunst und der nationalen Bühne auch wirklich erwarten lasse. Es war ein Comité für die Untersu-

chung der Frage eingesetzt worden, welchem Sir Lytton Bulwer präsidirte und vor dem die als Sachverständige berufenen Charles Kemble, Mathews d. ä. und Bartley erklärten, daß jene Maßregeln nur noch zu weiterem und schnellerem Verfalle der Bühne und des Dramas beitragen würden. „Die Vermehrung der Schauspielhäuser, prophezeihte Kemble, wird keineswegs eine Vermehrung der guten Schauspieler zur Folge haben."*) In der That war das Sinken des Dramas und der Schauspielkunst ja zum großen Theil schon das Ergebniß der Concurrenz, welche sich die damals vorhandenen Schauspieldirectoren machten und der falschen, verwerflichen Mittel, die sie dabei anwendeten. Wie immer aber wurde dafür nur der Geschmack des Publikums verantwortlich gemacht, den man doch hierdurch erst selbst bis in den Grund hinein verderbt hatte. Wie sehr auch die Bühne in London schon damals gesunken war, so datirt doch die Zeit ihres rapiden Verfalls erst von der Erklärung der Theaterfreiheit. Eine Menge von neuen Theaterunternehmungen tauchten auf und sanken wieder unter, deren Zahl sich zuweilen bis über 40 belief. Die bedenklichsten Genres: Burlesken, Farcen, Pantomimen, Ballette, Feerien, Ausstattungsstücke und Melodramen wurden am meisten gepflegt. Je nach dem Geiste der Directoren wechselten die Darstellungsgebiete der einzelnen Theater. 1851 nahm z. B. in Drurylane der Circus Loisset, wenn auch nur vorübergehend, Besitz von der Stätte, an der sonst vor Allem Shakespeare gehört wurde. Heute werden hier Opern und Weihnachtspantomimen gegeben. In Coventgarden, wo man im Sommer jetzt italienische Opern spielt, sucht man im Winter das Publikum durch Feerien und Burlesken an sich zu ziehen. An nicht wenigen Theatern wurden der Decorateur, der Maschinist, der Costümier die wichtigsten Personen. Talente dieser Art, bei denen man es noch dazu mit dem Kunstgeschmack nicht so genau nahm, waren ja immer zu haben, darstellende Kräfte und zugkräftige gute Dramen aber nicht. War es da nicht so viel leichter und sichrer den Calcul auf jene, statt auf diese zu machen? Das große Haymarkettheater hat sich allein seine Stellung, als große Oper, erhalten. Das kleine Haymarkettheater pflegte unter dem Schauspieler Buckstone das Lustspiel. Das Sadler's Well Theater

*) Report of the select committee of the house of commons on Dramatic Literature, printed 2. Aug. 1832.

nahm unter dem berühmten Schauspieler Phelps, welcher das alte nationale Drama, besonders Shakespeare pflegte, vorübergehend eine hervorragende Stellung ein, wie vorher, ebenso vorübergehend, das Princeßtheater und jetzt unter Irwing das Royal Lyceum (1851 neu erbaut). Was dieses für die Tragödie ist, ist das Prince of Walestheater für das feinere Lustspiel. Auch das Globe- und das Queen's Theater pflegen das letztere. Wogegen The Gaity, The Royalty, Strand, Holbourne und Court Theater abwechselnd alles erfassen, was nur irgend Erfolg verspricht. Das Adelphi Theater cultivirt jetzt hauptsächlich das Volksstück; das Victoria, früher Coburgtheater, sowie das Surrey- und das Standardtheater das Melodrama und die Burleske.

Kurz nach Beginn des Jahrhunderts hatte die Bühne wieder einen der heftigsten Angriffe von Seiten der Orthodoxie abzuwehren gehabt. Das geschmacklose Epitaph, welches der ohnehin schon sehr theatralisch wirkenden Statue Garricks in der Westminsterabtei angefügt worden war*), sowie The verbal index to Shakespeare von Twiss bildeten den Ausgangspunkt und den Vorwand dazu. Der Angriff gab an Heftigkeit und Feindseligkeit den Schriften Prynne's und Collier's kaum etwas nach. Er erschien anonym in der Eclectic review vom Jahre 1807. „Bezeichnungen — heißt es darin in Bezug auf Shakespeare — die bis zur Blasphemie gehen und Ehren, welche dem Götzendienste nahe kommen, sind und werden noch schamlos auf sein Andenken gehäuft in einem Lande, das sich ein christliches nennt, und für das es in sittlicher Hinsicht ein Glück gewesen sein würde, wenn er niemals geboren worden wäre." Aber auch sonst hat es nie ganz an Anfechtungen dieser Art gefehlt. Besonders ertönten 1815 die Kanzeln verschiedener Zeloten davon. Wenn sie die weitere Entwicklung der Bühne auch nicht zu unterbrechen vermochten, so haben sie dieselbe doch sicher geschädigt. Sie unterhielten und verschärften die Abneigung und das Vorurtheil vieler frommer oder doch kirchlich

*) Es heißt unter andrem darin:
And till eternity with power sublime
Shall mark the mortal hour of hoary time.
Shakespeare and Garrick like twin stars will shine
And earth irradiate with a beam divine.

gesinnter Gemüther. Gehört doch in England die Kirchlichkeit schon seit lange zum guten Ton. Andre schlugen einen Mittelweg ein, indem sie auf der einen Seite die mögliche Nützlichkeit, auf der andern den nur zu häufigen Mißbrauch der Bühne ins Auge faßten. So brachte z. B. Delyla 1832, d. i. in demselben Jahre, in welchem die Theaterfreiheit ernstlich erwogen wurde, eine Censur in Vorschlag, welche nicht von der Obrigkeit, sondern von den Poeten, Schauspielern, Schriftstellern selbst ausgeübt werden sollte. Er glaubte hierdurch das Gute erhalten, das Ungehörige ausscheiden, das Nützliche in die dramatische Literatur einführen und die Bühne auf diese Weise mit der Kanzel versöhnen zu können, da ja beide, wenn auch mit andren Mitteln, dann dieselben Zwecke zu fördern streben würden.

Was die Schauspielkunst selbst betrifft, so stand sie bei Beginn des Jahrhunderts noch immer in Blüthe. Auch jetzt wurden die Kräfte, die ihr um die Wende desselben verloren gingen und zu denen ich außer den schon Erwähnten noch Parson (1794), Farren (1795), Moody (1798), Mrs. Abington (1798), King (1802), Mrs. Litchfield (1806), Lewis (1809) zu zählen habe, meist wieder in ebenbürtiger Weise ersetzt. Cooke, Terry, Elliston, Charles Kemble, Dowton, Mathews, Liston, sowie Louise Brunton und Miß Duncan traten in rascher Folge um diese Zeit auf. John Kemble und Mrs. Siddons aber beherrschten neben verschiedenen andren Größen des vorigen Jahrhunderts die ersten beiden Decennien der uns jetzt vorliegenden Periode fast ganz.

George Frederick Cooke*), 1756 geboren, begann bereits 1776 seine schauspielerische Laufbahn zu Brentford. 1778 trat er auch vorübergehend im Haymarkettheater zu London auf. Nachdem er auf den Bühnen der verschiedensten Städte, insbesondere denjenigen Liverpools und Dublins geglänzt, betrat er 1800 aufs Neue ein Londoner Theater, diesmal das von Coventgarden, auf dem er bis 1810 eine überaus erfolgreiche Rolle spielte. Leider hatte er sich schon früh der Gewohnheit des Trunkes ergeben, die verbunden mit seiner übrigen wilden und ausschweifenden Lebensweise, seinen Körper und Geist allmählich zerrütteten; sonst würde der Kampf, den Kemble mit ihm jetzt

*) Dunlay, Memoirs of G. F. Cooke 1813. Auch Dr. Francis Old New-York und Doran, a. a. O. II. 400.

zu kämpfen hatte, für diesen noch um vieles gefährlicher gewesen sein. So aber war Cooke zwar Kemble vielleicht an Genie, dieser ihm aber jedenfalls an künstlerischer Durchbildung und Besonnenheit überlegen. Gleichwohl wurde Kemble von seinem Rivalen zur Aufgabe verschiedener Rollen, wie Richard, Jago, The Stranger genöthigt und auch in Sir Giles Overreach war ihm Cooke überlegen. Dies hinderte Kemble aber nicht, nachdem er Mitbesitzer und Director von Coventgarden geworden war, ihn, sowie einst Garrick Barry, an seine Seite zu ziehen. Nicht Krankheit allein, auch das Schuldgefängniß unterbrach jetzt nicht selten die künstlerische Thätigkeit Cooke's, was 1810 von dem amerikanischen Schauspieldirector Cooper benutzt wurde, ihn mit sich nach Amerika hinüber zu nehmen. Er wurde mit ungeheurem Enthusiasmus empfangen. Der Zulauf war ein so großer, daß 17 Wiederholungen von Richard III. die Theaterkasse um 25,000 Dollars reicher gemacht hatten. Nichtsdestoweniger gab er seiner Verachtung gegen die Yankees überall rücksichtslos Ausdruck. Das Klima und die veränderte Lebensweise rächten sich dafür an ihm. Am 31. Juli 1812 wurde er mitten im Spiel vom Schlage getroffen und starb noch im September desselben Jahres mit vollem Bewußtsein und edler Resignation. In St. Pauls church begraben, vergriff man, sich wie es scheint, aus wissenschaftlicher Neugier an der Leiche des großen Künstlers. Man hatte dieselbe des Kopfes beraubt. Der Schädel, der in den Besitz eines seiner Freunde, des Dr. Francis, gekommen war, wurde sogar einmal im Hamlet auf der Bühne benutzt. Edmund Kean errichtete seinem großen, ihm geistesverwandten Vorgänger 1821 ein Denkmal. Cooke hinterließ Memoiren, die nicht ohne Interesse für die Theatergeschichte und für die Kenntniß seines reich beanlagten Geistes sind.

David Terry, 1829 gestorben, war ein sehr sorgfältig durchgebildeter Schauspieler. Er ging Allen in der Angemessenheit des Spieles, im Lustspiel, wie im Trauerspiel, voraus. Mr. Green im The green man und Friedrich d. Große werden als seine vorzüglichsten Rollen bezeichnet.

Robert William Elliston begann zwar erst 1791 seine schauspielerische Laufbahn, gehörte aber schon 4 Jahre früher als Cooke der Londoner Bühne (zunächst Coventgarden) an. Auch er war sowohl im Lustspiel, wie in der Tragödie bedeutend; in ersterem aber lag seine Stärke. 1808—9 war er Director des Royal Circus;

1819 übernahm er die Leitung des Olympic-Theatre. Dazwischen war er an Drurylane engagirt, dessen Patenttheilhaber er 1819 wurde. 1826 trat er wegen Zerrüttung seiner Verhältnisse zurück.

Auch Charles Kemble, geb. 27. November 1775 zu Bracknock in Wales, ein jüngerer Bruder Johns, trat schon 1792 zuerst in Sheffield als Schauspieler auf, gehörte aber erst seit 1797 der Londoner Bühne an. Er verdankte die Ausbildung seines Talents dem unermüdlichsten Fleiß und dem sorgfältigsten Studium, was ihn allmählich zu einem wegen seiner Feinheit geschätzten Darsteller im genteelen Lustspiele machte. Doch auch in einigen Rollen des zweiten tragischen Fachs, wie Laertes, Cassio, Edgar, Macduff, Mercutio wird er höchlichst gelobt. Später spielte er selbst erste Rollen mit Glück. Im Lustspiel waren Benedict und Mirabel seine vorzüglichsten Leistungen. 1806 heirathete er die reizende Soubrettendarstellerin Miß de Camp, welche bis 1789 im Ballet geglänzt hatte und der Bühne bis 1819 erhalten blieb. Charles war von 1802 an der Direction von Coventgarden betheiligt, die er 1818, nach dem Rücktritt seines Bruders, allein übernahm. Später trat er mehrere Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland an, und machte sich auch um die deutsche Musik verdient, indem er Weber zur Composition seines Oberon veranlaßte. 1836 trat er von der Bühne zurück, um das Amt eines Theatercensors zu übernehmen. Er starb 1854.

Charles Mathews und Liston, einander eng durch Freundschaft verbunden, wirkten beide gleichzeitig als Komiker am Haymarkettheater. Jener trat hier 1803 als Jubal zu Elliston's Jewa auf. Seine mimische Ausdrucksfähigkeit und Verwandlungskunst habe ich schon zu berühren gehabt. Er war aber auch in komischen Charakterrollen, ja selbst in der Darstellung gemüthvoller Charactere ganz unvergleichlich. Dagegen war die Komik Listons nicht frei von einem schwermüthigen Zug, der ihr zwar einen besonderen Reiz gab, aber sein Fach beschränkte. Sein Ehrgeiz war auf tragische Rollen gerichtet, während die Natur ihn doch nur zum komischen Darsteller beanlagt hatte. Liston überlebte seinen Freund und Collegen und hatte das Glück, vor seinem Abgang von der Bühne den glänzenden Sohn desselben auf ihr noch einführen zu können.

1807 trat auch Young am Haymarkettheater und zwar in der Rolle des Hamlet ein. Er gehörte der Schule Kembles an und füllte

mit Erfolg die nach dessen Rücktritt entstandene Lücke aus. Wenn er dessen Vorzüge nicht in gleichem Maße besaß, so war er doch auch freier von dessen Fehlern. Er war frischer und natürlicher im Vortrag und übertraf ihn in der Lebendigkeit des Zusammenspiels. 1822 nahm er am Drurylane mit Kean den Wettkampf auf, welcher das Publikum aufs Tiefste erregte. Er war wie Kemble nur stark in der Tragödie, aber in dieser sehr vielseitig. Er spielte Jago und Guiscard, Clytus und Jachimo, Pierre und Macheath. Rienzi, den er creirte gehörte zu seinen Hauptrollen. Doch auch sein Falstaff wurde geschätzt. Er besaß einnehmende äußere Mittel, eine wohlklingende Stimme, ein ausdrucksvolles Gesicht, eine angenehme Gestalt. Seine Auffassung war jederzeit angemessen, sein Geschmack geläutert. Er verschmähte alle Kunstgriffe und jede Art der Uebertreibung.

In der Tragödie erstand Mrs. Siddons zunächst in der schönen Louise Brunton eine Rivalin, welche jedoch die Flitter der Bühne bald mit der wirklichen Grafenkrone vertauschte; ein Glück, dessen sie leider nur einen einzigen Tag genoß, da der zweite ihr Todestag war. Eine um so längere Bühnenlaufbahn hatte Miß Duncan, spätere Mrs. Davison, welche im feineren Lustspiele glänzte und von Mrs. Farren das kleine Wunder genannt wurde. Auch Ms. Kelly, Mrs. Davenport und Ms. Foote verdienen Hervorhebung.

Ein staunenswürdiges Intermezzo bot die Erscheinung des dramatischen Wunderkinds Master Betty. William Henry West Betty, von irischer Abstammung, wurde 1791 zu Shrewsbury geboren. „Ich kann nicht leben, wenn ich nicht Schauspieler werden darf" hatte der 10jährige Knabe gesagt, nachdem er Mrs. Siddons spielen gesehen und am 11. August 1803, d. i. mit 12 Jahren, spielte er auch schon den Osmin in Zara mit solchem Erfolg, daß man ihn the infant Garrick nannte. Es war ohne Zweifel erstaunlich, einen Knaben von diesem Alter Rollen wie Romeo und Hamlet neben den Schauspielern von Coventgarden spielen und den Vergleich mit Cooke und mit Kemble herausfordern zu sehen, aber es war etwas so Widernatürliches zugleich, daß es das Castraten-Heldenthum und die Castratenliebe der großen Oper fast noch überstieg. Gleichwohl wurde alles von dem Taumel der Bewunderung fortgerissen und Master Betty hatte die Genugthuung wegen seiner Vorstellung des Hamlet sogar die Unterhaussitzung auf Antrag Pitts vertagen zu sehen und eine Einnahme von 17000 £

für 23 Abende in Drurylane zu erzielen. Allein schon 1805 kühlte der Enthusiasmus sich ab. Die Kritik verlangte und übte ihr Recht und 1808 zog sich Master Betty sogar vom Theater zurück, wie es jedoch scheint nur auf Wunsch seines Vaters, da er nach dessen 1812 erfolgtem Tode die Bühne noch einmal bestieg. Master Betty war jetzt kein Kind mehr. Der Nimbus des Wunderbaren, der ihn bisher umgeben hatte, verflog. Er stand jetzt mit in der Reihe der übrigen Schauspieler und hielt den Vergleich mit den bedeutendsten von ihnen nicht aus, obschon er sich noch immer über das Durchschnittsmaß derselben erhob. Betty war klug genug, sich von dieser Erfahrung belehren zu lassen. Er zog sich bald mit dem erworbenen Reichthum, den er haushälterisch zu verwalten verstand, wieder ins Privatleben zurück und wurde vergessen.

Von einer ganz andren Bedeutung für die weitere Entwicklung der Schauspielkunst war das Auftreten von Miß O'Neill, Kean und Macready, denen noch eine Reihe minder glänzender, aber sehr schätzenswerther Talente, wie Mrs. Farren, Mrs. Vestris, die beiden Kealeys Farren, Blanchard und Booth zur Seite gingen.

Am 13. Oct. 1814 trat Ms. O'Neill zum ersten Male in London in der Rolle der Belvidera auf. Sie hatte in Dublin ihren Ruf begründet, wo ihr die Arroganz von Ms. Walstein, die damals das dortige Theater völlig beherrschte, dazu Gelegenheit gab. Vergebens hatte sich Ms. O'Neil lange bemüht, daselbst auftreten zu dürfen, bis letztere eines Tages sich aus verletzter Eitelkeit weigerte, eine Rolle zu spielen. Der Director in seiner Verlegenheit und seinem Verdruß nahm seine Zuflucht zu der bisher vernachlässigten Schauspielerin. Ms. O'Neill errang einen Erfolg, der Ms. Walstein aus ihrer Stellung vertrieb. Diese wendete sich nun nach London, wo sie kurze Zeit später den Kampf mit der jungen Rivalin noch einmal bestehen mußte. Ms. O'Neill hat Mrs. Siddons wohl nie ganz erreicht; allein ihr stand die Jugend zur Seite, gegen welche das in der Erinnerung schon verblassende Bild der großen, noch vor kurzem so hochgefeierten, doch schon gealterten Tragödin zurück treten mußte. Für den Schauspieler gilt nun einmal vor allem das Dichterwort, daß nur der Lebende Recht habe und von allen Herrschern der Augenblick, d. i. das unmittelbare Gegenwärtige, der mächtigste ist. Auch waren die Urtheile der Kenner wenigstens in Bezug auf einzelne Rollen, wie Belvidera, Isabella

(Fatal mariage), Elvira (Pizarro) und Julia getheilt. Ms. O'Neill verfügte über herrliche Mittel: eine elegante Gestalt, ein Gesicht von classischer Form und edelstem Ausdruck, eine klare, reizvolle, zum Herzen sprechende Stimme und die Macht, von all diesen Vorzügen jederzeit den zweckentsprechendsten künstlerischen Gebrauch zu machen. In ihrem Spiel war alles durchdacht, ohne daß es doch jemals kalt und beabsichtigt erschienen wäre.

Edmund Kean*), geb. am 4. Nov. 1787 zu London, stammte mütterlicherseits aus einer Familie, in deren Adern seit länger dramatisches Blut floß. Schon sein Urgroßvater, Henry Carey, schrieb für die Bühne, sein Großvater George Savile Carey war zugleich Schauspieler und dramatischer Dichter und leider ein halber Vagabund obendrein, der sein Leben mit Selbstmord geendet hatte. Auch davon sollte etwas in Edmunds Leben mit übergehen, da seine Mutter Nance Carey sittlich noch tiefer als ihr leichtsinniger Vater sank. Ging er doch selbst nur aus einem liederlichen Verhältnisse hervor, daß sie zeitweilig mit dem Schneider Edmund Kean unterhielt. Kaum geboren verließ ihn die herzlose Mutter. Die Schönheit des Knaben erregte aber die zweideutige Theilnahme einer Schauspielerin, Ms. Tidewell, welche bald Nutzen aus derselben zu ziehen wußte. Schon mit drei Jahren fungirte der kleine Kean als Amorette in den Balletten Noverre's, was seine Mutter nicht sobald erfahren hatte, als sie sich auch schon seiner bemächtigte und mit dem Wunderkinde im Lande herumzog, das verdienen mußte, was sie verpraßte. Es war eine harte Schule, die der Knabe zu durchlaufen hatte, in die kein Lichtstrahl der Liebe, auch kaum wohl der Freude fiel. Kein Wunder, daß er sich endlich der unerträglichen Fesseln entwand.

Nachdem er eine Zeit lang als Schiffsjunge gedient nahm er das Schauspielerleben für eigene Rechnung neu auf. Sie blieb aber fort und fort eine schlechte. Die Schönheit des Kindes war längst von Kummer und Noth hinweg gezehrt worden. Kean war ein kleiner, schwächlicher, verkümmert aussehender Mensch, der weder Sympathie, noch Vertrauen zu erwecken vermochte. Er setzte vergeblich alles

*) Cornwall Barry, Life of Kean 1835 (deutsch Hamburg 1856). Dr. Francis, Old New-York. — Hawkins, Life of Kean 1869. Siehe auch Doran a. a. O. II. und Lewis, On actors etc. (1875).

daran, sich gegen den Strom des Lebens emporzuringen und suchte die sinkende Kraft auf die unglücklichste Weise, durch den Genuß von Spirituosen, wieder neu zu beleben. Zwei Triebe arbeiteten unaufhörlich in seiner Seele, der Zorn über die Härte des Schicksals, dessen Hand so schwer auf ihm lag, und der Ehrgeiz, sich diesem zum Trotz zu der Bedeutung, die er in sich fühlte, empor zu heben. Als ihn in Guernsey der Pit als Richard III. unbarmherzig auszischte, wendete er sich wüthend gegen das Publikum und schrie: „Unmanierliche Hunde, still, wenn ich's befehle!" Es war der Geist seiner Rolle, der über ihn kam und dem das Publikum sich willenlos unterwarf und verstummte. Man hat Mary Chambers seinen guten Engel genannt. Wohl war sie ein liebes, duldsames Geschöpf, die der wilde unselige Mann an sein Schicksal gebunden — aber ein so großes Unglück, seine Ehe mit der anmuthigen Schauspielerin für diese war, so war sie doch auch für ihn selber kein Glück — es müßte denn darin gefunden werden, daß die nun immer schwerer drückende Sorge, die Kräfte des jungen Mannes zu noch gesteigerten Anstrengungen spornte. Allein er hatte noch lange keinen Erfolg und als dieser endlich erschien, war er dem Glück weit minder gewachsen, als bisher seinem Unglück. Es war im Jahre 1813. Kean war in London. Der Direktor von Drury Lane, der um sein Theater vor dem drohenden Sturze zu sichern, neuer Kräfte bedurfte, hatte, auf ihn aufmerksam gemacht, auch ihn mit herbeigezogen. Er wurde aber gegen alle andern zurückgesetzt. Man konnte zu dem kümmerlich aussehenden und einen unheimlich dämonischen Eindruck ausübenden, kleinen, dürftigen Mann kein rechtes Vertrauen gewinnen. Die Unfähigkeit seiner Concurrenten machte aber endlich sein Glück. Sie brachte zuletzt auch noch ihn an die Reihe. Kean entschied sich für Shylock. Man spottete fast über ein derartiges Unterfangen. Er aber erklärte entschieden entweder diese oder keine Rolle spielen zu wollen. Der Erfolg war ein außerordentlicher. Es war alles selbstständig und neu an ihm und doch überredend, überzeugend, ja überwältigend. Vieles von seiner Auffassungs- und Spielweise in dieser und einigen seiner andern großen Rollen, ist zur Ueberlieferung auf der Bühne geworden. Die Schauspieler wenden noch heute gewisse Accente, Tonfälle, Pausen, Bewegungen an, ohne zu wissen, daß es der Geist Kean's ist, der sie dabei leitet und lenkt. Es folgten nun Hamlet, Jago, Othello und das Urtheil stand

fest, daß man es hier mit einem Genie zu thun habe, das mit seinem eignen Maße gemessen werden wolle, daß in ihm die Kunst Garrick's und Cooke's wieder auflebe, daß er wie sie das Geheimniß und die Macht besitze, die Menschen bis ins tiefste Herz zu rühren, sie bis ins innerste Mark zu erschüttern. Obschon Kean, wenigstens noch zu dieser Zeit, seine Rollen mit einer Sorgfalt und Peinlichkeit studirte, wie kaum noch ein anderer Schauspieler, übte sein Spiel doch immer den Eindruck unmittelbarster Eingebung aus. Es hatte etwas Eruptives, Dämonisches, nur daß es, besonders in späterer Zeit, nicht frei von einer gewissen Zerrissenheit war. Macbeth, Zanga, Richard II., Giles Overreach, Manuel wurden noch in demselben Geiste geschaffen. Aber das Glück versetzte ihn bald in einen an Wahnsinn grenzenden Taumel. Er wurde übermüthig, nachlässig, ausschweifend. Wenn auch seine Kraft noch nicht abnahm, so doch die Sorgfalt des Studiums. Die Zahl seiner künstlerischen Fehlgeburten wuchs. Lear ist fast die einzige große und vollendetere Leistung seiner späteren Jahre. Und grade jetzt trat neben ihm noch ein neues Talent, welches, wenn es auch fast alles entbehrte, was seine eigenthümliche Größe ausmachte, doch alles das in höchstem Maße besaß, was ihm dabei fehlte: es trat Macready auf. Kean kämpfte zwar lange mit Glück, wenn auch nicht ohne Anstrengung mit dem neuen Rivalen. Seit seinem Ausflug nach Amerika (1820) aber war seine Kraft wie gebrochen. Er gerieth in schlechte Gesellschaft, sank in seinen Lebensgewohnheiten immer tiefer und ein häuslicher Scandal wendete endlich die ohnehin schon ins Schwanken gekommene öffentliche Meinung ganz von ihm ab. So kam es, daß er von dem Publikum des Coburgtheaters, zu dem er herabgesunken war, einen Schauspieler wie Cobham, als Jago, seinem Othello vorgezogen sah, wofür er dem Pit am Schlusse der Vorstellung zwar die Worte entgegendonnerte: Ich habe in allen civilisirten Ländern, wo man die englische Sprache spricht, gespielt, aber niemals ein Publikum von so rohen Bestien gefunden wie hier," was der elende Cobham aber benutzte, dasselbe Publikum, das nun ihn hervorrief, als das erleuchtetste und freisinnigste zu preisen, das je über Theater zu Gerichte gesessen habe. — Kean wendete seinem Vaterlande den Rücken und ging zum zweiten Mal nach Amerika, das ihn eben so stürmisch empfing, als es stürmisch nach ihm wieder verlangt hatte. Der Nimbus, der ihn aufs Neue umgab, wirkte auch auf das

Urtheil seiner Landsleute wieder zurück. Sein Wiedererscheinen in Drurylane (1827) als Shylock zählt zu seinen größten Triumphen — auch zeigten sich in der That all seine früheren glänzenden Eigenschaften dabei in erneuter Frische. Allein dieser glänzende Schein war mit dem Aufgebote all seiner Kräfte erkauft. Er verfiel in ein langsames Siechthum, von dem er sich nur zeitweilig wieder empor zu raffen vermochte, so 1828 bei seinem Gastspiel in Paris, das ein neuer Triumphzug war. In die Zeit seines allmählichen Verfalls gehört der Entschluß seines Sohnes, dem väterlichen Willen entgegen, zur Bühne zu gehen. 1832 brach er völlig zusammen. Der letzte Wunsch seiner Seele war die Aussöhnung mit seinem von ihm tief beleidigten Weibe, an dessen Seite er am 15. Mai 1833 zu Richmond starb, wo er zuletzt als Theaterdirektor gewirkt hatte.

William Charles Macready*), der Sohn eines Schauspielers vom Coventgardentheater, der später mehreren Provinzialtheatern vorstand, wurde am 3. März 1793 zu London geboren. Auch er kam, jedoch unter glücklicheren Verhältnissen, bereits früh auf die Bühne. Sein Vater, der sorglich um seine schauspielerische Ausbildung bemüht war, behauptete schon von dem 12jährigen Knaben, daß er reif sei, classische Helden in römischen Stücken zu spielen. Macready war längere Zeit an der Bühne des Vaters als Schauspieler thätig, versuchte sich dann mit Erfolg in Dublin und später (1816) im Coventgardentheater zu London, wo damals Charles Kemble die ersten Rollen seines Fachs spielte. Durch den Virginius (von Knowles) erhob er sich hier (1820) in die Reihe der berühmtesten Schauspieler seiner Zeit. Er besaß nicht die Genialität Keans, aber wenn nicht eine künstlerischer beanlagte, so doch jedenfalls eine künstlerischer durchgebildete Natur. Was seinem Talente an Tiefe versagt war, ersetzte es durch eine ungleich größere Weite. Er hat nie die Erschütterungen hervorzubringen vermocht, wie Kean, aber auch nie so fehlgegriffen wie dieser. Er befriedigte viel gleichmäßiger in seinen verschiedenen Rollen, obschon sein Repertoir ein ungleich größeres war. Er hat viel mehr neue Rollen geschaffen als Kean und ist dabei ungleich glücklicher gewesen, als dieser. Sein Talent lag mehr in der Richtung Kemble's und Young's. Er

*) Reminiscences and selections from his diaries. London 1875. — Littleton, Biography of Macready (1851). — Revue brittanique, Juni 1875.

war kein eigentlicher Shakespearespieler. Jago, König Johann, Richard II. und Cassius waren vielleicht die einzigen Rollen von diesem, in denen er vollkommen befriedigte. Seine Stärke lag im Pathetischen. Virginius, Werner, Claude Melnotte waren vorzügliche Rollen von ihm. Er hat die Helden der Walter Scott'schen Romane auch auf der Bühne berühmt gemacht. Das ist wohl der Grund, daß man ihm anfänglich den sonst wenig zutreffenden Namen eines melodramatischen Darstellers gab. Nach dem Rücktritte Young's und dem Tode Kean's wurde er aber als der erste Tragiker Englands selbst noch in Rollen wie Lear, Macbeth, Coriolan gefeiert. In Paris, wo er gastirte, ward er mit Talma verglichen, dem er wohl auch in seinem Talente verwandt war. Als Bühnenleiter hat er sich um die Darstellung Shakespeare's große Verdienste erworben, da er zur Wiederherstellung der ächten Texte auf der englischen Bühne wesentlich beitrug. 1828 hatte er hauptsächlich aus diesem Grunde die Direction des Haymarkettheaters übernommen. 1835 pachtete er das Theater zu Bath, 1837 übernahm er die Leitung von Coventgarden, wobei er jedoch so wenig prosperirte, daß er schon zwei Jahre später davon wieder zurücktrat. Doch erregte er hier durch die Wiederaufnahme und Inscenirung des Wintermährchens und Heinrich V. großes Aufsehen, gab aber auch durch übermäßigen äußeren Prunk den erneuten Impuls dazu, die Meisterwerke des großen Dichters zu Ausstattungsstücken herabzusetzen. Man warf ihm Rollen- und Herrschsucht vor und in der That hatten die Gerichte nicht selten mit darauf bezüglichen Klagen der Schauspieler zu thun. 1849 ging er nach Amerika, wo er schon früher einmal Ruhm und Gewinn gesucht und gefunden hatte. Sein Auftreten am Astortheater in New-York rief eine Kabale des dortigen Schauspielers Forrest hervor, die blutige Exzesse zur Folge hatte. Nach seiner Rückkehr spielte er noch einmal einen Cyklus seiner berühmtesten Rollen an Drurylane, worauf er sich 1851 ins Privatleben zurückzog, doch erst am 30. April 1873 zu Cheltenham starb. Er ist bis jetzt von keinem englischen Darsteller wieder erreicht worden.

In Macready's Zeit fällt auch das Auftreten der liebenswürdigen Fanny Kemble, (von welcher bereits früher die Rede war und welche unter Andern die Julia in Knowles' Hunchback creirte), das von Charles Kean, Farren und Charles Mathews d. j.

Charles Kean*), am 18. Januar 1811 geboren, studirte zu Eton. Sein Vater wollte ihn in die militärische Carrière bringen, allein mit diesem der Mutter wegen zerfallen, wendete er sich gegen den Willen desselben der Bühne zu. Der Name des Vaters ward ihm hier ebenso zur Förderung, wie zum Hinderniß. Er verschaffte ihm überall bereitwillige Aufnahme, forderte aber zu einem Vergleiche heraus, der ihm bei seiner nur mäßigen Begabung nicht zum Vortheil gereichen konnte. Am Drurylanetheater, wo er 1827 zum ersten Male ohne Erfolg auftrat, konnte er sich demnach freilich nicht halten, doch reichte dieses Debüt immer noch hin, ihn in der Provinz zu empfehlen. Hier und während eines dreijährigen Aufenthalts in Amerika (1830—33) bildete er sein Talent in zuletzt schätzenswerthester Weise aus. 1833 übernahm er die Leitung von Coventgarden, wo er neben melodramatischen Stücken besonders Shakespeare pflegte und sich auch als Schauspieler größere Theilnahme erwarb. Lewis spricht ihm jedoch für die Darstellung der großen Shakespeare'schen Rollen die nöthige Fähigkeit ab. Es habe ihm dazu an Beweglichkeit des Geistes und Fruchtbarkeit der Einbildungskraft gefehlt; schon allein seine Stimme habe dazu nicht die nöthige Energie, Fülle und Biegsamkeit, den nöthigen Schmelz des Ausdrucks besessen. Er habe weder zu erschüttern, noch zu rühren vermocht. Wenn Lewis dagegen behauptet, daß seine Mittel „der Poesielosigkeit, Unrealität und Idealitätslosigkeit des Melodramas" völlig entsprochen hätten, so ist mir das freilich nicht recht verständlich. Auch im Melodrama hat der Schauspieler, wenn schon in anderer Weise, zu rühren und zu ergreifen. Von anderer Seite wird Charles Kean selbst noch als Hamlet gelobt. Von 1850 bis 1859 war er Direktor des Princeßtheaters, 1863 unternahm er eine längere Kunstreise nach Australien, von der er erst 1866 zurück kam und 1868 starb.

Auch Farren**) gehört zu den interessanteren Erscheinungen der neueren englischen Bühne. Er wurde im komischen Fache geschätzt, verdankte es aber mehr seinem Fleiße und Kunstgeschmack, als der Ursprünglichkeit seines Talents. Lewis stellt ihn über Blanchard, Dawton, Fawcett und Bartley und lobt an ihm Vornehmheit und

*) Colle, Life of Charles Kean. Lond. 1860. — Lewis, a. a. O.
**) Lewis, a. a. O.

Eleganz der Ausführung. Doch muß er zugeben, daß es ihm nie oder selten gelang, das Publikum für sich zu entflammen. Er spielte alte Junggesellen, polternde Väter, gefoppte Ehemänner und alte Gecken. Er war wie Charles Kean ein besonnener, verständiger Schauspieler, besaß aber, wie es scheint, zugleich mehr Geschmack noch, als dieser.

Anders Charles Mathews, geboren 1803, in dem das schauspielerische Blut, die komische Ader des Vaters pulsirte und der einer der sympathischesten, liebenswürdigsten Schauspieler gewesen sein muß. Er war zum Architekten gebildet worden und studierte als solcher in Italien, erregte aber hier Aufsehen durch das schauspielerische Talent, das er auf den Liebhabertheatern der Aristokratie von Florenz, Rom und Neapel entfaltete. Dieser Erfolg bestimmte ihn, dem ursprünglich erwählten Beruf zu entsagen Unter dem Schutze des Komikers Liston betrat er in London an dem von Mad. Vestris geleiteten Theater Olympic 1837 die Bühne. Durch die Anmuth, die Eleganz seines Spiels, seiner Erscheinung und seines Humors bezauberte er die vornehme Gesellschaft der Hauptstadt, nicht am wenigsten Madame Vestris selbst, deren Liebhaber er so oft auf der Bühne zu spielen hatte und die schon im folgenden Jahr seine Frau wurde. Mit ihr unternahm er auch später eine Kunstreise nach Amerika, trat dann in Coventgarden und in das Lyceum ein und heirathete nach ihrem 1857 erfolgenden Tode die ebenfalls als Darstellerin beliebte Mrs. Davenport. Die komische Kraft dieses Darstellers scheint sich erst in späteren Jahren zu voller Stärke entwickelt zu haben. Man rühmt an ihm die geistige Feinheit, die Delicatesse seines Spieles, die ihn den besten Darstellern der Comédie française genähert habe. Er fand daher auch in Paris große Anerkennung. Ja in einzelnen Rollen, wie als Hawk in The game of speculation (nach Balzac's Mercadet) ist er von verschiedenen Seiten dem französischen Darsteller der Rolle, dem berühmten Schauspieler Got, sogar vorgezogen worden.

Seit Macready's Rücktritt von der Bühne ist die englische Tragödie ziemlich verwaist. Sie ist fast ganz an die Namen des Amerikaners Fechter, den wir als Bühnenschriftsteller kennen lernten, und der vorübergehend in London spielte, sowie an den Phelps' und Irwings gebunden, die ihre großen Vorgänger bei allem Talent jedoch entfernt nicht erreichten. Sie wurden in ihren Bestrebungen von Ms. Helen Fawcit, Mrs. Bateman und die Schwestern Terry unterstützt, die aber

faſt noch mehr, als in der Tragödie, in dem importirten oder doch nachgeahmten franzöſiſchen Sittenſtück und im ſentimentalen Drama glänzten.

Samuel Phelps, 1806 zu Davenport geboren, rang ſich aus kümmerlichen Verhältniſſen empor. Dem Drange ſeines Talents folgend, gab er ſeinen urſprünglichen Beruf als Setzer in einer Buchdruckerei in Plymouth frühzeitig auf und widmete ſich der Bühne. 1828 debütirte er bereits in York, kam dann nach London, ſpielte hier an verſchiedenen Theatern, wobei er beſonders in mehreren Shakeſpeare'ſchen Rollen die Aufmerkſamkeit der Theaterfreunde erregte. 1844 übernahm er die Direction des Sadler Walls Theater, an dem er nach und nach faſt ſämmtliche Shakeſpear'ſchen, ſowie noch verſchiedene andere Dramen des alten nationalen Theaters zur Aufführung brachte und ſich hierdurch großen Ruf erwarb. Seine Bearbeitungen der erſteren erſchienen auch 1853 im Druck. Mit außergewöhnlichen Mitteln für das Heldenfach ausgeſtattet, hat er in Rollen wie Macbeth, Othello, Lear zahlreiche Bewunderer gefunden, ohne die Kenner doch ganz zu befriedigen. Man klagte über Aeußerlichkeit der Auffaſſung, Uebertreibung und Manierirtheit des Ausdrucks und gedehnten, declamatoriſchen Vortrag. Jedenfalls aber war er ein Mann von Geiſt und Talent. Nachdem er die Direction des Sadler Walls Theaters aufgegeben, trat er wieder als Schauſpieler bei dem Lyceum und ſpäter bei Drurylane ein. Auch unternahm er 1859 eine Kunſtreiſe durch Deutſchland.

Irwing's Ruf nahm erſt nach Phelps' Rücktritt einen größeren Aufſchwung. Er erreicht denſelben aber weder in dramatiſcher Kraft, noch in künſtleriſcher Weihe. Er hat das ſchauſpieleriſche Virtuoſenthum in England auch noch auf die claſſiſche Tragödie übertragen, und die Dramen Shakeſpeare's zu Zugſtücken gemacht. Er entblödet ſich nicht, Hamlet oder Othello mehr als 100 mal hintereinander zu geben und dabei ſein Talent ebenſo auszubeuten, wie den Ruhm dieſes Dichters.

Miß Helen Fawcit war eine Schauſpielerin von wirklicher dramatiſcher Geſtaltungskraft, deren Erſcheinung und Spiel eine außergewöhnliche Anziehungskraft ausübten, ſie wurde aber der Bühne leider

zu früh durch ihre Verheirathung mit dem Schriftsteller Martin*) entrissen. Nur ausnahmsweise trat sie noch einige Male und zwar wie Mrs Siddons meist als Lady Macbeth (neben Phelps in der Titelrolle) auf.

Kate Josephine Bateman, 1842 in Baltimore geboren, gehörte der Londoner Bühne zwar nur vorübergehend an, war aber in neuerer Zeit eine der bedeutendsten Erscheinungen derselben. Sie entstammte einer Schauspielerfamilie von Ruf. Schon mit ihrem 11. Jahr betrat sie die Bühne. Als Schauspielerin von Fach debütirte sie aber erst 1859. Sie erwarb sich nun rasch einen weithin reichenden Ruf, der sie 1863 auch zu einem Engagement am Adelphitheater nach England führte. Sie trat hier in Mosenthal's Deborah als Leah auf und errang mit dieser Rolle einen so sensationellen Erfolg, daß sie dieselbe über 100 Mal wiederholen mußte, doch auch als Evangeline (in einem nach Longfellow's Gedichte bearbeiteten Stück), als Julia in Sheridan Knowles' Hunchback, als Pauline in Bulwer's Lady of Lyons, als Julia und Lady Macbeth fand sie verdiente Bewunderung. 1865 kehrte sie nach America zurück, wo sie bald darauf einen Bruder des Geschichtsschreibers Crowe heirathete, sich für zwei Jahre ganz von der Bühne zurückzog, dann aber zu erneuten Triumphen auf dieselbe zurückkehrte.

Auch den übrigen Theatern fehlte es vorübergehend nicht an einzelnen glänzenden und anziehenden Erscheinungen. Am Prince of Wales Theater wurden in neuester Zeit besonders Mrs. Witton, Ms. Lydia Foote und die Schauspieler Have und Dewer geschätzt, am Queenstheater Mrs. Henriette Hodson und die Schauspieler Ryder, Vezin und Rignald, am Haymarket Theater Ms. Hill und Ms. Kendal, eine Schwester des Dichters Robertson. Schließlich mögen auch noch Henry James Byron und Boucicault erwähnt werden. Ersterer hat sich freilich mehr durch seine Burlesque

*) Theodor Martin, 1816 zu Edinburg geboren, seit 1846 in London als Anwalt thätig, hat sich als Uebersetzer Goethe'scher Balladen und Lieder (1858), sowie seines Faust (1862) und einiger Oehlenschläger'schen Dramen, Correggio (1854) und Aladdin (1857), bekannt gemacht. Seine Bearbeitung von König René's Tochter machte auf der englischen Bühne viel Glück. Sein Hauptwerk aber ist The life of his royal highness the Prince consort [1874; deutsch Gotha (1876)].

Extravaganzas, einer Eigenthümlichkeit des englischen Theaters, als durch schauspielerische Thätigkeit seinen Ruf erworben. Viele seiner dramatischen Compositionen sind wie schon die Namen (Fra Diavolo, Aladdin, The Lady of Lyons, Mazeppa Travestie, Lucia di Lamermoore, Freischütz, Little Don Giovanni) erkennen lassen, von parodistischem und travestierendem Charakter. Sie übten zum Theil im Strand-, Haymarket- und Prince of Wales-Theater eine ungeheure Anziehungskraft aus.

Dion Boucicault, den ich schon als Bühnendichter vorgeführt habe, besaß eine bedeutende komische Kraft. Schon lange vor dem Major O'Flaharty hatte der irische Volkscharakter den englischen Lustspieldichtern zum Stichblatt gedient. Boucicault war ein trefflicher Darsteller dieser Art Rollen, worin er große Vorgänger, wie z. B. Moody und Johnston gehabt. Nicht minder glücklich war er selbst bis in die letzte Zeit seines Bühnenwirkens in der Darstellung von Naturburschen, dummen und vorlauten Jungen und jugendlichen Gecken, wobei ihm sein Kindergesicht sehr zu statten kam.

Die Theaterkritik war zu einem stehenden Artikel der Tages- und Wochenjournale geworden; doch auch die literarisch-politischen Reviews befaßten sich, besonders was die dramatischen Dichtungen betrifft, oft in eingehender Weise damit. Von den ersteren seien hier nur noch: The Standard, Telegraph, Star, Globe, Record, Pall-Mall Gazette, Traveller, Daily Telegraph, London Journal, Echo — von letzteren The European magazine, Old monthly magazine, Edinburgh review, London review, Westminster-review, Saturday review, Forthnightly review, Leader, Athenäum, Revue britannique, Literary gazette, Quarterly review, Blackwood magazine, London reader genannt.

Die theatergeschichtlichen und theaterkritischen Werke dieses Zeitraums aufzuführen, gebricht es natürlich an Raum. Die Shakespeareliteratur allein macht es völlig unmöglich. Auf das Wichtigste hat indeß schon im Laufe dieser Darstellung, theils im Text, theils in den Anmerkungen, hingewiesen werden können, so auf die Geschichtswerke Collier's, Ward's, Doran's, denen hier noch W. Hazlitt, Viewof the English Stage (1818), Oultons Fortsetzung der History of the stage von Victor von 1795—1817 (1818) Bernard, Retrospections of the stage (1830), Genest, Account of the English stage von 1660 bis

1830 (1832), The dramatic writers of Scottland von Ralston Inglis (1869), The works of the british dramatists von John S. Keltie, Dramatists of the present day, ein Abdruck von Abhandlungen des Athenäums (1871), erwähnt werden mögen, so auch das eine frühere Phase des englischen Schauspielerwesens beleuchtende Werk Genée's: Shakespeare's Dramen in Deutschland (1868)*) und Rapp's Studien über das englische Theater. Sehr verdient haben sich die englischen Literaturforscher um neue Ausgaben der älteren Dramatiker gemacht, von denen jedoch die wichtigsten bereits Erwähnung gefunden haben. Dem Gelehrten Alexander Dyce gebührt hier vor Allen die höchste Anerkennung. Neuerdings sucht man auch den Dramatikern der Restaurationszeit eine ähnliche Ehre zu Theil werden zu lassen. Es sei hiervon wenigstens einer Sammlung gedacht, die 1872 unter dem Titel: Dramatists of the restauration begonnen wurde.

Das Sinken der dramatischen Kunst, der Dichtung sowohl, wie der schauspielerischen Darstellung, wurde nicht nur von den meisten ihre Beurtheiler erkannt, sondern von einigen derselben wurde auch ihre Wiedererhebung ernster ins Auge gefaßt. Bemerkenswerth dafür erscheint mir ein im Jahre 1872 im 132. Bande der Quarterly Review erschienener Artikel The drama in England. Der Verfasser schreibt den Verfall des letzteren ganz einseitig den Folgen der Theaterfreiheit zu, welche in England die Bühne völlig der Speculation überliefert habe und künstlerische Gesichtspunkte bei der Leitung derselben kaum aufkommen lasse; wogegen er den besseren Zustand der vorzüglicheren Theater von Frankreich und Deutschland den Subventionen von Höfen ꝛc. beimißt, welche denselben hier zu Theil würde, eine Einrichtung, die er jedoch für England nicht als zulässig erachtet, weil nach seiner Meinung die Unterstützung einzelner Theater von Seiten des Staats, ein Unrecht gegen die übrigen Theater sei. Er schlägt daher den Zusammentritt reicher Kunstfreunde aus dem Publikum zur Hebung einzelner Bühnen vor und glaubt, daß in der Wahl

*) Er machte sich auch durch ein populär gehaltenes Werk über Shakespeare „Shakespeare's Leben und Werke" (1871) und durch die Auffindung einer noch unbekannten früheren Ausgabe von Marlowe's Eduard II. vom Jahre 1594 in der Landesbibliothek zu Kassel (Nationalzeitung 1876), verdient, die von mir auf Seite 54, ebenso wie die Ausgabe von 1598 übersehen worden ist, was ich hierdurch berichtige.

eines von dieser Idee völlig erfüllten und mit der nöthigen Sachkenntniß ausgestatteten Direktors einzig und allein das Heil der Bühne der Zukunft zu suchen und zu finden sein werde.

Dem letzten Punkte stimme ich zwar vollkommen bei, doch liegt grade in ihm die hauptsächlichste Schwierigkeit. Große Talente, sei es dichterische oder schauspielerische, wird zwar keine Einrichtung, daher auch der beste Bühnenleiter nicht zu schaffen vermögen, wohl aber wird er die Talente, welche die Zeit ihm darbietet, in zweckmäßiger Weise benützen, fördern, entwickeln und in gemeinsame, auf höhere Ziele gerichtete Bahnen lenken und von falschen zurückhalten können. Wo aber sind solche Männer zu finden und wenn es deren auch giebt, ist es wohl wahrscheinlich, daß sie gewählt werden? Inzwischen hat der Verfasser jenes Artikels auch ganz übersehen, daß schon lange vor Erklärung der Theaterfreiheit in England die patentirten Theater die Wege der gemeinen Bühnenspeculation einschlugen und daß von Deutschland und Frankreich nicht nur die subventionirten Theater, sondern selbst einzelne Speculationstheater länger eine mehr künstlerische Richtung verfolgten, sowie daß die ersteren in dem künstlerischen Theil der Verwaltung meist sehr unabhängig gestellt sind und sich gleichwohl der Speculation, wenn auch nicht alle völlig, so doch alle in größerem Umfange enthielten. Ich glaube, daß diese Thatsachen wohl Beachtung verdient hätten, weil sie auf noch einen anderen, von mir schon wiederholt berührten, Grund des Verfalles der dramatischen Kunst und des Theaters in England hinweisen. Es läßt sich nämlich hier nicht so wie in Deutschland und Frankreich auch eine Speculation auf das künstlerische Interesse am Drama, auf einen von künstlerischen Ideen bestimmten Kunstgeschmack gründen. Das Theater und das Drama stehen in England bei weitem nicht so allgemein in Achtung und künstlerischem Ansehen, als in den beiden andern Ländern, weil ihnen hierzu der kirchliche Rigorismus, das kirchliche Vorurtheil bei einem großen Theile der Nation und grade bei dem der sogenannten Gebildeten hindernd im Wege steht. Ich habe bei der Betrachtung der Entwicklung des englischen Dramas und Theaters immer wieder aufs Neue auf Thatsachen, die dieses Urtheil bestätigen, hinweisen müssen, wenn es aber noch irgend eines Beleges dafür bedürfte, so würde er darin zu finden sein, daß die von dem Verfasser des vorliegenden Artikels so wohlgemeinte Aufforderung zur Hebung des englischen

Dramas doch ganz wirkungslos blieb. In England sind doch sonst immer Summen und große Summen bereit, wenn es einen nationalen Zweck zu fördern gilt. Wie kommt es, daß man sich grade hier so zugeknöpft zeigt? Es ist freilich nicht zu verschweigen, daß die englische Bühne, durch die Entwicklung, welche auf ihr das Drama unter den Stuarts und in neuester Zeit wieder unter dem Einflusse des französischen Sitten- oder wie ich lieber sagen möchte des Corruptionsstücks nahm, die feindliche Haltung der Kirche in England in einem bestimmten Umfange herausgefordert, ja selbst gerechtfertigt hat. Bemerkenswerth ist aber doch, daß sich diese Feindseligkeit gegen den frivolen Geist in der Kunst nur auf das Theater beschränkt, daß man ihn in der Malerei, in der Sculptur, im Romane und in der Lyrik ganz unbehelligt läßt, und selbst noch auf dem Theater gegen die Oper eine größere Duldung, ja Anerkennung, als gegen das gesprochene Drama beweist. Es ist, als ob sich hierin eine Eifersucht der Kanzel gegen die Bühne zeigte, als ob man nicht sowohl gegen die Sittlichkeit der letzteren, als gegen das Darstellungsmittel des Dramas, die gesprochene Rede, gleichviel ob davon eine unsittliche oder sittliche Anwendung gemacht wird, ereiferte.

Es trat aber noch etwas anderes hinzu, was überhaupt ein Sinken des Geschmacks an allen Theatern, nicht nur an denen Englands, herbeigeführt hat; der auf materiellen Gewinn und materiellen Genuß gerichtete hastige Zug der Zeit, welcher die idealeren Bedürfnisse des Geistes bei den meisten Menschen nicht aufkommen läßt, sowie die hiermit in Zusammenhang stehende Vertheuerung des Lebens, welche bei der Verschiebung der Vermögensverhältnisse grade vorzugsweise diejenigen von dem Theatergenusse so gut wie ausschließt, welche ihrer Bildung nach idealere Bedürfnisse noch haben und ideellere Interessen noch pflegen.

Was den Zustand der heutigen englischen Bühne um so viel tiefer stellt, als den der französischen und der deutschen, ist hauptsächlich der Mangel an einem nach künstlerischen Grundsätzen geordneten Repertoir. Es ist dabei weniger deprimirend, daß man auf den der Speculation ganz offen huldigenden Bühnen ein Ausstattungsstück, eine Feerie, ein Melodrama, ein banales Lustspiel zwei oder drei Hundert Mal hintereinander giebt, als daß dies auch auf den Theatern, die künstlerische Absichten zu verfolgen hätten, von den ersten Künstlern

der Nation mit einzelnen ihrer classischen Stücke geschieht. Es ist dies einer der sichersten Belege, daß diese Theater kein eigentliches Publikum haben, daß kein allgemeineres Bedürfniß für ein nach wahrhaft künstlerischen Absichten geleitetes Theater vorhanden ist. Daher ich auch glaube, daß ein Aufschwung der Bühne in England erst dann wieder stattfinden könne, wenn man das Theater wieder allgemeiner als eine nationale Angelegenheit zu betrachten beginnt, wenn man die nationale Bedeutung des Theaters und Dramas wieder allgemeiner erkennt und öffentlich anerkennt. Erst dann scheinen mir hier die Bedingungen zu einer neuen Entwicklung des nationalen Dramas gegeben. Es ist möglich, daß der Impuls hierzu von einem neuen großen dramatischen Talente ausgehen wird. Es ist aber auch möglich, daß, wie im vorigen Jahrhundert in Deutschland die Anstrengungen, eine nationale Bühne zu gründen, der vollendenden That des Genies erst noch vorausgeht.

Fehler im 3. Halbband.

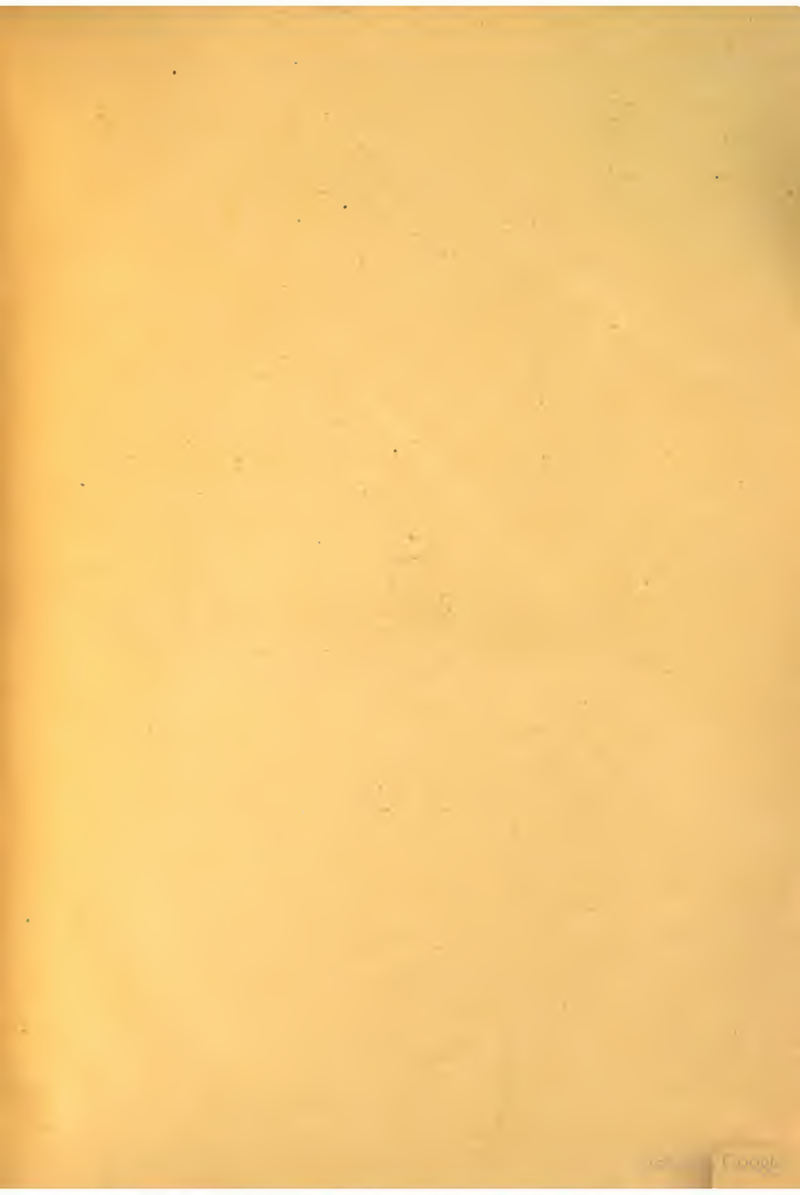
S. 20, Z. 7 u. 9 v. o. lies: rencontre statt recontre.
„ 33, „ 1 v. o. „ Dichtern statt Dichter.
„ 39, „ 17 v. o. „ liebenswürdigen statt lebenswürdigen.
„ 40, „ 13 v. u. „ Baro statt Barv.
„ 99, „ 21 v. o. „ heureuse statt heureux.
„ 102, „ 4 v. u. „ Scudéry statt er.
„ 104, „ 4 v. u. „ Sie statt Er.
„ 131, „ 16 v. o. „ Eriphyle statt Erisphile.
„ 131, „ 18 v. o. „ Wendung statt Handlung.
„ 135, „ 7 v. u. „ des in diesem Sinne statt des.
„ 160, „ 8 v. o. „ intitulée statt intutilé.
„ 160, „ 23 v. o. „ médecin statt medicin.
„ 162, „ 7 v. o. „ gerieth statt geriethen.
„ 179, „ 18 v. o. „ von statt zwischen.
„ 181, „ 9 v. o. „ Bonenfont statt Bouenfont.
„ 182, „ 15 v. o. „ Pont statt Port.
„ 185, „ 18 v. u. „ inavvertito statt inavertito.
„ 191, „ 4 v. u. „ Absicht des Dichters statt Absicht.
„ 222, „ 5 v. o. „ n'y a statt n'y.
„ 224, „ 16 v. o. „ devineresse statt devinerese.
„ 277, „ 1 v. u. „ Thiriot statt Thiériot (auch S. 289).
„ 319, „ 14 v. u. „ 1698 statt 1708 (ist eine spätere Ausgabe).
„ 362, „ 5 v. o. „ wurde statt wurden.
„ 457, „ 12 v. o. „ 1829 statt 1819.
„ 458, „ 17 v. o. „ denen statt dem.
„ 469, „ 12 v. o. „ entgegenstellten statt darstellten.

Berichtigungen im 3. Halbband.

S. 41, Z. 6 v. o. lies: Malherbe statt Chapelain.
„ 473, „ 7 v. o. fällt Le chapeau de paille aus.

Fehler im 4. Halbband.

S. 13, Z. 4 v. u. lies: Die Spiele der Ployers statt die Ployers.
„ 13, „ 4 v. u. „ der statt die.
„ 15, „ 15 v. o. „ der schriftlichen statt der.
„ 19, „ 9 v. u. „ Sicilien statt Cilcien.
„ 99, „ 24 v. o. „ Interludes statt Enterludes.
„ 102, „ 19 v. o. „ wes des statt wes.
„ 156, „ 3 v. u. „ fed statt fid.
„ 157, „ 4 v. u. „ Kapellknaben statt Kappelknaben.
„ 159, „ 4 v. u. „ voll von statt voll.
„ 163, „ 12 v. u. „ Reise Jonson's statt Reise.
„ 165, „ 15 v. o. „ dürften statt dürfte.
„ 178, „ 6 v. u. „ 1617 statt 1817.
„ 226, „ 8 v. o. „ Frauennamen statt Frauenmann.
„ 241, „ 7 v. o. „ sie statt sie auch.
„ 244, „ 8 v. o. „ selbst dann statt selbst.
„ 249, „ 14 v. u. „ Claricilla statt Claracilla.
„ 253, „ 1 v. o. „ im Drama voraus statt voraus.
„ 268, „ 9 v. u. „ die letztere statt dieselbe.
„ 271, „ 12 v. o. „ scowrers statt scowerers.
„ 272, „ 8 v. u. „ jilt statt Jilt.
„ 278, „ 12 v. o. „ No puede ser statt Puod esser.
„ 292, „ 2 v. o. „ seine statt eine.
„ 324, „ 2 v. u. „ Dennis' statt Denny's.
„ 335, „ 7 u. 8 v. u. „ mehr (vor) berührt statt vor: Tageszeit.
„ 351, „ 2 v. u. „ Lond statt Le.
„ 355, „ 8 v. o. „ dieses statt des.
„ 364, „ 7 v. u. „ Flasch statt Flesch.





[illegible] in Leipzig.





Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.